ИСКУССТВО КИНО



8

1964

В ЭТОМ НОМЕРЕ ИДЕТ РАЗГОВОР:

О ВАЖНЫХ ПРОБЛЕМАХ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО

О НОВЫХ ФИЛЬМАХ

О СУТИ ЖИЗНИ ХУДОЖНИКА

О ТВОРЧЕСТВЕ КИНОАКТЕРА

О НОВОСТЯХ ЗАРУБЕЖНОГО КИНО



Кадр из фильма «ДОБРО ПОЖАЛОВАТЬ»
(сценарий С. Лунгина, И. Нусинова.
Постановка Э. Климова).
В роли Кости Иночкина — Витя Косых

Содержание

На первой странице обложки кадр из фильма «Я—Куба!». Сценарий Энрико Пинеда Барнете и Евгения Евтушенко. Постановка Михаила Калатозова. Оператор Сергей Урусевский. Производство студии «Мосфильм» (СССР) и Института киноискусства и кинопромышленности (Куба)

Искусство Кино
8 1964

ИСКУССТВО ГЕРОИЧЕСКОЙ ЭПОХИ

Чем дальше время отделяет нас от памятного события — исторической встречи руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства,—тем яснее становятся своевременность и принципиальная важность обращения партии к идейно-художественным проблемам. Интерес к художественному творчеству стал в наше время подлинно всенародным. Вопросы дальнейшего развития искусства социалистического реализма продолжают привлекать внимание широких масс.

Советских людей живо интересуют те сдвиги, которые произошли в нашем искусстве за последнее время.

Прошел год после июньского Пленума ЦК КПСС, на котором большое внимание было уделено вопросам идейно-художественного уровня литературы и искусства, повышения их воспитательной роли. Воспитание нового человека — строителя коммунизма, воплощающего в себе дух творчества, нравственного благородства и высокой мечты, является сейчас непосредственной практической задачей партии. Этим определяется и пристальный интерес партии к литературе и искусству — тонкому инструменту воздействия на умы и сердца людей, этим определяется и главное направление художественного творчества в нашей стране.

Развитие социалистического общества — сложный процесс, в котором рядом с великим обновлением, рождением нового продолжают существовать отрицательные явления, пережитки прошлого.

Литература и искусство находятся не вне общества, а в самом обществе, живут его жизнью, отражают его мысли и потребности, доставляют людям эстетическую радость, являются идейным оружием борьбы за идеалы коммунизма, против всего, что мешает утверждению и победе светлых начал в жизни. Но искусство лишь в том случае становится верным духовным оружием партии, если явления жизни изображаются с ясным пониманием перспектив строительства коммунизма, если художественные произведения укрепляют, а не ослабляют наше общество, вдохновляют, а не разоружают советских людей. Между тем одно время стали появляться повести, картины, пьесы и фильмы, в которых возобладала тенденция одностороннего, очернительского изображения советской действительности. Произведения подобного сорта так искажали нашу жизнь, изображали ее в таком кривом зеркале, что способны были породить лишь неверие в наши силы, в реальность наших успехов.

Более того, нашлись отдельные деятели литературы и искусства, пытавшиеся утвердить в художественном творчестве очернительское направление в качестве ведущего, главного, определяющего.

Все это наложило свой отпечаток и на атмосферу в некоторых творческих союзах. Кое-где активизировались элементы, которые вносили

Из журнала «Коммунист» № 10 за 1964 год.

в творческую обстановку дух нетерпимости и субъективизма (между прочим, под предлогом борьбы с нетерпимостью и субъективизмом), брали под обстрел самые основы социалистической эстетики, принципы народности, иногда открыто, иногда прикрыто третировались реалистические произведения, утверждавшие положительное в нашей жизни, и, наоборот, поднимались на щит произведения идейно ошибочные, формалистические. Напомним, что серьезные ошибки были допущены в мемуарах И. Эренбурга «Люди, годы, жизнь». Неверные тенденции имели место и в некоторых других произведениях литературы и искусства.

И тут сказали свое слово наша партия, ее Центральный Комитет, Никита Сергеевич Хрущев.

Между социалистической и буржуазной идеологиями не может быть не только мира, но и перемирия. Принципиальная критическая оценка была дана абстракционизму и формализму — течениям, несовместимым с сущностью и пафосом социалистического искусства. Была развенчана капитулянтская теория мирного сосуществования идеологий. Партия призвала к созданию и развитию большого, яркого, общественно активного искусства, которое служит не избранным, а всему народу. Речь идет о литературе и искусстве как духовном оружии, помогающем советскому обществу в победоносном сражении за умы и души людей.

Исторический смысл встречи руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства состоит в том, что она закрепила все лучшее, что было достигнуто во всех областях художественного творчества, еще раз подтвердила плодотворность ленинских принципов развития социалистической культуры, обогатила нашу эстетическую теорию новыми важными положениями. Встреча явилась закономерным звеном в последовательной ленинской линии нашей партии в руководстве литературой и искусством в условиях победы социализма.

Что же произошло за истекшее после встречи время? Какие явления д лжны быть отмечены?

Прежде всего изменилась к лучшему, очистилась от ряда нездоровых моментов сама атмосфера творческой жизни. Наша художественная интеллигенция и ее наиболее выдающиеся представители всегда воспринимали и воспринимают линию партии как свою линию. *Бóльшая сплоченность, консолидация творческих сил на принципиальной основе — первый и главный итог минувшего года.* Может быть, именно здесь уместно сказать, что речь идет не о сближении где-то на полпути между принципами социалистического реализма и воззрениями формалистического толка. Сплочение всех творческих сил нашей страны произошло и могло произойти только на принципиальной идейно-политической и эстетической основе.

Где сейчас все те прорицатели и «друзья» советского искусства, которые уверяли, будто мы игнорируем специфику искусства, рассматривая его как простое орудие пропаганды, открыто предрекали неизбежность «оскудения» советского искусства, кричали о «вмешательстве» партии в тончайшие области художественного творчества, «о возврате к методам диктата»? И тогда была ясна вся фальшивость таких речей. Прошло немного времени, и это стало еще яснее. Уже то, что принес минувший год — небольшой для творческой работы срок,— показывает со всей очевидностью, что в результате откровенных бесед с деятелями советской культуры выиграло наше социалистическое искусство и проиграли его противники.

Правда была, есть и будет на стороне передовых сил нашей художественной интеллигенции, выступающих за утверждение и развитие принципов социалистического реализма.

Наша художественная интеллигенция не пошла за псевдоноваторами, проповедниками анархистского своеволия и индивидуалистического произвола, отвергла буржуазное понимание «свободы творчества», которое на деле означает свободу от ответственности перед обществом, перед народом и тем самым духовное обеднение. Она идет за партией по единственно верному пути искусства социалистического реализма.

НЕКОТОРЫЕ ИТОГИ

Было бы неверно рассматривать современное искусство изолированно от всего пути, пройденного почти за полвека, от того нового, животворного, что пришло в нашу литературу и искусство, особенно за последнее десятилетие.

Главное в советском искусстве на современном этапе — широкий охват жизни, ее глубинных течений, выход деятелей литературы и искусства на магистрали истории, где решаются судьбы будущего, стремление их сказать правдивое слово о нашем народе. В литературе получили дальнейшее развитие ее лучшие традиции — традиции жизнеутверждения и гражданственности, социальной и нравственной активности. Большинство новых произведений посвящено темам современности. Писатели стремятся полнее раскрыть основной, ведущий пафос эпохи, закономерности нашего движения вперед.

Невозможно перечислить все произведения, вышедшие в свет за последнее время и обогатившие нашу многонациональную советскую литературу.

Назовем лишь некоторые из них: романы и повести «Тронка» О. Гончара, «Отец и сын» Г. Маркова, «Утоление жажды» Ю. Трифонова, «Иду на грозу» Д. Гранина, «Свет далекой звезды» А. Чаковского, «Зыбкие мостки» И. Индране, художественные очерки В. Пескова и Ю. Смуула, новые произведения Б. Полевого, Ч. Айтматова, А. Калинина, И. Шамякина. Появившиеся в последнее время прозаические произведения о минувшей войне намечают новый этап в идейно-эстетическом освоении темы военного подвига советских людей. Новое здесь заключается не только в расширении тематики. Главное — это подлинный реализм в изображении трудного и героического пути к победе над фашизмом, тяготение к философскому осмыслению военных событий, проникновение в духовный мир советского человека на войне, убедительный показ его дум и переживаний, его верности делу коммунизма. В романах «Солдатами не рождаются». К. Симонова, «Танки идут ромбом» А. Ананьева, «Дикий мед» Л. Первомайского, в фронтовых повестях В. Быкова правдиво и впечатляюще показаны трудности и испытания, которые пришлось вынести советскому народу в годы войны. Но суровая правда не принизила, а еще более возвысила великий подвиг народа.

Набирает силу наша советская поэзия.

В общем, отсеялось то чуждое и спекулятивное, за что так хвалили некоторых поэтов наши недруги за рубежом. Поэзия «повзрослела» идейно, повысились ее гражданская активность, созидательный пафос. Новые поэтические произведения пробуждают интерес острыми откликами на события современности. Радует многообразие современной советской поэзии, представленной новыми произведениями таких разных, самобытных поэтов, как А. Твардовский и А. Прокофьев, Н. Грибачев и Э. Межелайтис, А. Кулешов и П. Бровка, М. Рыльский и А. Малышко, Н. Тихонов и Р. Гамзатов, Ю. Марцинкявичюс и Расул Рза, Р. Рождественский и А. Вознесенский, Е. Винокуров и Е. Исаев, Е. Долматовский и Б. Ручьев, С. Михалков и многие другие.

В литературе появились новые молодые имена. За последнее время напечатаны интересный роман В. Орлова «Соленый арбуз», повесть Я. Голованова «Кузнецы грома» и другие, знакомящие читателей с граждански активными, мыслящими молодыми людьми, а не с развинченными хлюпиками, мелькавшими на страницах иных произведений. Теперь все видят, насколько широк и многообразен круг талантливых молодых литераторов.

Что касается развития драматургии, то здесь также достигнуты некоторые успехи. Пользуются популярностью пьесы А. Корнейчука. Отметим пьесы: «Обжалованию не подлежит» Т. Абдумомунова, «Ложь для узкого круга» А. Салынского, «Правда и кривда» М. Стельмаха, «Демидовы» А. Софронова, «Деревенщина» М. Ибрагимова, «Украли консула» Г. Мдивани. К сожалению, опубликована и идейно порочная пьеса А. Штейна «Между ливнями».

Заметны серьезные творческие усилия работников кинематографии. Прежде всего не могут не радовать победы именно *советской кинематографической школы*, ее лучших традиций. Улучшилась творческая обстановка на киностудиях и в отделениях Союза кинематографистов. В ряде фильмов, уже находившихся в производстве, были вовремя устранены недостатки принципиального характера. Важную творческую задачу решили создатели фильма «Тишина» — писатель Ю. Бондарев и режиссер В. Басов. Правильно переосмыслив некоторые мотивы романа (именно переосмыслив, а не механически воспроизводя их в фильме, на что некоторые критики толкали и автора и режиссера), они создали яркую и волнующую картину, изображающую сложный период жизни советского народа.

В действующий актив художественной кинематографии войдут фильмы «Оптимистическая трагедия», «Все остается людям», «Родная кровь», «Гамлет». Тепло приняты зрителем удачные кинокартины, созданные на республиканских студиях: «Зной», «Сказ о матери», «Белый караван». Несомненной победой социалистического искусства стал фильм «Живые и мертвые» по роману К. Симонова (сценарист и режиссер А. Столпер); его можно отнести к числу лучших кинопроизведений о Великой Отечественной войне.

Кинематографическая Лениниана пополнилась фильмами «Аппассионата», «Синяя тетрадь» — первыми из тех новых фильмов о Ленине, которыми наши сценаристы и режиссеры отмечают приближающееся столетие со дня рождения Владимира Ильича. Трудно переоценить значение ленинской темы в советском искусстве. Поэтому поиски, которые идут здесь, должны быть в высшей степени взыскательными и творческими. Стремление выделить ту или иную живую черту Ленина не должно приводить к измельчанию великого ленинского образа. Пусть будут созданы произведения многообразные по содержанию, по художественному почерку, но каждый раз надо заботиться о том, чтобы перед зрителями представал глубоко правдивый образ Владимира Ильича Ленина — вождя, мыслителя, революционера, человека заботливого и чуткого к борцам за дело рабочего класса и беспощадного к врагам социализма.

Отмечая некоторые успехи советской кинематографии, мы должны помнить, что оснований для самоуспокоенности они не дают.

Откровенный творческий разговор о путях развития *театрального* искусства, который состоялся на заседании Идеологической комиссии при ЦК КПСС в ноябре 1963 года, помог деятелям театра лучше уяснить требования партии. Прошедший год был годом творческих поисков нашей режиссуры, удачных дебютов молодых актеров, новых достижений признанных мастеров сцены. В печати отмечался успех таких спек-

таклей, как «Семья Журбиных» в Ленинградском театре драмы имени А. С. Пушкина и «Совесть» в Театре имени Моссовета. Удачами сезона стали «Поднятая целина» в Ленинградском Большом драматическом театре имени М. Горького, «Иду на грозу» в Киевском русском драматическом театре имени Леси Украинки, «Материнское поле» в Московском драматическом театре имени К. С. Станиславского и некоторые другие спектакли.

Новые спектакли показывают, что в массе своей деятели театра правильно понимают борьбу партии за чистоту социалистического искусства как борьбу за его идейно-художественное обогащение. Мы заинтересованы в том, чтобы театры использовали все средства реалистической образности, все возможности, которые предоставляет художнику метод социалистического реализма.

Мы за яркие, острые, смелые сценические решения, основанные на глубоком и верном социальном анализе пьесы, на точном, всестороннем раскрытии образов.

Надо все же отметить, что успехи нашего театра, нашей драматургии могли быть бóльшими. Театральный репертуар по-прежнему пестрит слабыми в идейном и в художественном отношениях пьесами, в которых все внимание сосредоточено на персонажах с мелкими страстями, убогими мыслями. Особое внимание к «серости жизни» почему-то увлекает иных драматургов и режиссеров, не видящих, что таким путем они не возвышают искусство, а мельчат его. Нет необходимой требовательности и в отборе произведений зарубежной драматургии.

Перемены к лучшему произошли в *изобразительном искусстве*, где, как известно, у небольшой части молодежи проявилось в свое время влияние модернизма, вызвав на короткое время вспышку формалистических увлечений.

Советские художники восприняли указания партии по вопросам искусства как защиту реалистических традиций, как поддержку подлинного новаторства. Реализм и новаторство всегда шли рядом, социалистическое искусство немыслимо без подлинных новаторских поисков. Определяющим в творчестве художников, выступивших на недавних выставках во многих республиках Советского Союза, является стремление полнее воспроизвести жизнь и труд советского народа, по-новому показать нашего современника, чистоту и богатство его внутреннего мира, найти яркие реалистические средства для правдивого воплощения действительности.

Надо рассматривать такую линию как достойное продолжение лучших традиций искусства социалистического реализма.

Художественная критика отметила жизнерадостность новых картин украинских художников В. Чеканюка «Утро Сибири», А. Хмельницкого «Нехожеными тропами», оценила успехи Т. Салахова, О. Садых-заде и других азербайджанских живописцев в создании образа советского человека, показала достоинства ряда новых картин латышских, армянских, белорусских живописцев. Интересные замыслы реализуют художники, скульпторы и графики С. Коненков, Е. Вучетич, А. Кибальников, Н. Томский, М. Бабурин, Б. Иогансон, В. Серов, Кукрыниксы, П. Оссовский, Г. Коржев, Г. Захаров и многие другие.

Творчество советских художников развивается сейчас в новой обстановке. Острее стало чувство ответственности художника перед народом.

Плодотворно работают *советские композиторы*. Шире, богаче становится тематика музыкальных произведений. В лучших из них видно стремление глубоко осмыслить события народной жизни, запечатлеть

волевые, мужественные характеры наших современников. Отрадно, что несомненные удачи есть в каждом из видов музыкального творчества. *Можно с уверенностью сказать, что наша советская музыка уже теперь занимает ведущее место в мировой музыкальной культуре.* За последнее десятилетие расширился фронт работы композиторов и театров по созданию новых опер и балетов. Заметным явлением в музыкально-театральной жизни стала постановка оперы В. Мурадели «Октябрь» в Большом театре СССР, в которой показаны события Великой Октябрьской революции, правдиво и человечно запечатлен образ Владимира Ильича Ленина. В Киеве в шевченковские дни успешно поставлена новая опера Г. Майбороды «Тарас Шевченко». После длительного перерыва вновь обратился к оперному жанру Д. Шостакович: он пишет оперу «Тихий Дон» по роману М. Шолохова.

Общественность тепло приняла «Реквием» Д. Кабалевского и поэта Р. Рождественского — крупное вокально-симфоническое произведение, посвященное памяти павших в Отечественной войне, но прямо обращенное к нашим дням, убедительно раскрывающее тему преемственности поколений советских людей, верности великим революционным традициям советского народа. Должны быть отмечены патриотическая кантата Ю. Шапорина «Доколе коршуну кружить», симфонические «Озорные частушки» Р. Щедрина, новые музыкальные произведения Т. Хренникова, А. Хачатуряна, Ф. Амирова, А. Бабаджаняна, М. Зариня, А. Скултэ, Ю. Юзелюнаса. Новые песни о Ленине, о Родине, о вдохновенном труде строителей коммунизма создали А. Пахмутова, С. Туликов, Б. Мокроусов, А. Новиков, А. Островский, А. Холминов и другие композиторы.

Таковы в общих чертах итоги последнего времени в художественном творчестве.

Однако они не будут полными, если мы не вспомним творчество тех писателей, художников, композиторов и кинематографистов, произведения которых ранее подвергались критике. Заняли ли они правильные позиции, чем они ответили советской общественности? Известно — и это особенно верно в применении к художественному творчеству,— что отношение к критике проверяется делами, а не декларациями и заявлениями. О том, насколько искренне осознал тот или иной художник справедливость критических замечаний, лучше всего могут сказать его новые произведения. И можно назвать в числе таких произведений новую поэму и цикл публицистических стихов об Америке Р. Рождественского, поэму А. Вознесенского «Лонжюмо», новые работы молодых режиссеров, живописцев, графиков. Организованная Академией художеств СССР выставка произведений молодых живописцев, скульпторов и графиков показала, что наша художественная молодежь на правильном пути. Выставка обнаружила также, что в работе некоторых молодых художников все еще сказывается стремление изображать людей и явления жизни односторонне, только серыми, мрачными красками.

Но главное не в тех или иных примерах. Главное в тенденции, в стремлении творческих работников стать на верный путь.

Сама жизнь еще раз посрамила тех «интерпретаторов» политики нашей партии в области литературы и искусства (особенно много таких «интерпретаторов» за рубежом, да и у нас они еще есть), которые убеждали себя и других, что партия будто бы администрирует и вмешивается в творческий процесс, навязывает стандартные художественные рецепты, толкает искусство на путь однообразия и чуть ли не указывает писателю, где надо ставить точку, а художнику — в какой руке держать кисть.

Можно лишь пожалеть тех, чье воображение не в состоянии подняться выше таких примитивных представлений.

Партия проводит в жизнь ленинские принципы руководства литературой и искусством. Она вдохновляет деятелей социалистической культуры силой своих идей, раскрывает перспективы движения нашего общества, определяет главную линию развития литературы и искусства. «А как лучше и правильнее претворить эту линию в художественном творчестве,— говорил Н. С. Хрущев, обращаясь к деятелям литературы и искусства,— решает каждый из вас в соответствии с пониманием своего долга перед народом и особенностями своего таланта, своей художественной индивидуальности».

ИДЕЙНОСТЬ И МАСТЕРСТВО НЕРАЗДЕЛЬНЫ

Партия не только защитила социалистический реализм от атак ревизионистов и догматиков, но и обогатила его основополагающие принципы. Социалистическая эстетика, освобожденная от наслоений, порожденных в период культа личности, развивается ныне в соответствии с новыми условиями и задачами. Отметим главное:

— похоронена, как ошибочная, пресловутая теория бесконфликтности;

— развенчано вульгаризаторское положение о типическом, игнорировавшее эстетическую природу художественного образа;

— сняты огульные, несправедливые обвинения с некоторых деятелей литературы и искусства;

— устранено чуждое ленинскому стилю руководства искусством административное вторжение в творческий процесс.

Наша партия решительно выступила против доктринерской трактовки творческого метода советского искусства, против унификации художественных приемов и средств. Отвергнуты попытки отдельных представителей искусства свести социалистический реализм к канонам их собственной творческой манеры и таким образом заключить его в ограниченные рамки, насадить единообразие. *Искусство не терпит повторений, однообразие противоречит самой его природе.*

Было бы пустым занятием отрицать значение личности художника, индивидуального начала в искусстве.

Чем крупнее талант художника, тем неповторимее и оригинальнее его творчество. Искусство складывается из совокупности больших, непохожих друг на друга индивидуальностей, и это давно следовало бы понять тем, кто выступает за каноническое единообразие социалистического реализма. Вопрос о многообразии или единообразии искусства социализма теперь уже не дискуссионный вопрос. Художественное осмысление современности с позиций коммунистической идейности невозможно без творческих поисков, без многообразия форм, без свободного соревнования самых различных художественных индивидуальностей. «Перед писателями, художниками, музыкантами, деятелями театра и кино открывается широкий простор для проявления личной творческой инициативы, высокого мастерства, многообразия творческих форм, стилей и жанров»,— записано в Программе КПСС. И не только записано, но прочно входит в жизнь, успешно претворяется на практике.

Освоение идейно-художественных, творческих возможностей социалистического реализма актуально ныне, как никогда.

И актуально в первую очередь потому, что каждое новое значительное произведение создает новую точку опоры для еще более высоких идейно-художественных завоеваний. Здесь все решают инициатива и активность самих деятелей литературы и искусства, понимание ими общественно преобразующей роли искусства, чувство высокой ответ-

ственности перед народом за свое творчество, умение видеть жизнь во всей ее сложности и полноте, в ее исторических тенденциях, способность оценивать действительность с ясных идейных позиций.

В чем же выражается партийная позиция советского художника? Отметим раньше всего, что некоторые деятели культуры, особенно за рубежом, рассматривают партийность искусства односторонне, только в социально-политическом аспекте, иначе они не представляют себе понятия «партийность». Для них оно стало каким-то «пугалом», несовместимым с искусством. Между тем необходимо рассматривать проблему партийности и как проблему эстетическую. Искусство не является идейным и партийным просто оттого, что автор снабдил свое, скажем, литературное произведение бо́льшим или меньшим количеством своеобразных «громоотводов» — звонких политических фраз. *Идейность — не фраза, партийность — не политическое заклинание.*

В произведении искусства связь художника с обществом, идейно-философские позиции автора находят выражение не в голых социологических декларациях, а в художественных образах, конкретно воплощаясь в том, какие явления рисуются прекрасными, вызывая симпатию и поддержку, и какие явления осуждаются, отвергаются, вызывая к себе отрицательное отношение. *Партийность — это воспроизведение в художественных образах идеалов, которые художник несет народу, которые он утверждает, за которые борется.* Идейность лишь тогда становится эстетической категорией, когда она воплощается в художественных образах, в мыслях и действиях героев произведений. В искусстве идейная позиция автора проявляется как его эстетическая позиция. В свое время образно сказал об этом Луначарский: «Мы должны стремиться... к тому, чтобы в чисто художественном образе билось коммунистическое сердце».

Партийная тенденциозность обязывает художника быть не пассивным созерцателем или равнодушным регистратором, а бойцом, темпераментным и неутомимым. Мало заметить добрые ростки нового или показать отрицательные явления, надо так художественно воплотить их в произведении, чтобы они волновали, возбуждали мысли и чувства людей, вызывали у них желание поддержать доброе и активно выступить против чуждого. Словом, чтобы они волновали так, как волнуют лучшие произведения М. Шолохова и А. Фадеева, Л. Леонова и К. Федина.

Активность авторских позиций — одна из замечательных традиций искусства социалистического реализма.

И хорошо, что многие молодые авторы, вступившие в литературу и искусство за последние годы, стремятся занять именно такие позиции. Они остро реагируют на отрицательные явления в жизни. Но тут возникает вопрос, все ли они выработали тот правильный критерий, который только и дает возможность верно судить о тех или иных явлениях жизни? Относительно некоторых молодых литераторов и художников можно сказать, что им явно не хватает глубокого проникновения в действительность, умения увидеть положительные тенденции, то есть решающее в жизни, и бороться за их торжество. Отсюда у отдельных авторов известная растерянность, налет скептицизма либо же, наоборот, облегченное, немотивированное изображение победы положительных начал над отрицательными. Искусству противопоказана любая фальшь — будь то фальшь одностороннего критицизма или фальшь лакировки, идеализированных представлений о жизни. *Основа основ социалистического реализма — жизненная правда, какой бы суровой она ни была, правда, выраженная в художественных образах с позиций коммунистического мировоззрения.* Высшая цель нашего искусства — правдивое отображение в ярких, вдохновенных образах всего богатства и многооб-

разия социалистической действительности в ее решающих проявлениях, в ее устремленности вперед, к коммунизму.

На встречах с деятелями литературы и искусства были подвергнуты острой критике субъективизм в оценке действительности, стремление противопоставить большой правде нашей жизни правдочку отдельных случаев, отдельных фактов. Сколько раз приходится в ответ на такую критику слышать:

— Но ведь то, что я критикую, есть в жизни. Разве можно, например, оспорить тот факт, что у нас есть еще стяжатели, воры, пьяницы, бюрократы и т. д., которые мешают нам строить новую жизнь?

Конечно, есть, но известно, что отдельно взятый факт или даже ряд фактов — это еще не настоящая правда. Правда возникает в процессе художественного обобщения, типизации, из обязательного сопоставления отдельных фактов с целым, общим. И здесь В. И. Ленин помогает нам постичь суть дела. Он говорил: «Факты, если взять их в их *целом*, в их *связи*, не только «упрямая», но и безусловно доказательная вещь. Фактики, если они берутся вне целого, вне связи, если они отрывочны и произвольны, являются именно только игрушкой или кое-чем еще похуже» (Соч., т. 23, стр. 266).

Сведение жизненной правды к правде частностей, отдельных случаев — удел натуралистического искусства.

Социалистический реализм начинается там, где единичное освещается светом общего, светом исторической перспективы. Речь идет, разумеется, не о том, чтобы выдавать желаемое за действительное, как утверждают некоторые критики-вульгаризаторы, объявляя такое требование будто бы «неотъемлемой» особенностью метода социалистического реализма. Суть дела в том, чтобы видеть перспективу движения жизни, тенденции ее роста и развития. В свое время М. Горький писал: «Для того чтоб ядовитая, каторжная мерзость прошлого была хорошо освещена и понята, необходимо развить в себе уменье смотреть на него с высоты достижений настоящего, с высоты великих целей будущего. Эта высокая точка зрения должна и будет возбуждать тот гордый, радостный пафос, который придаст нашей литературе новый тон, поможет ей создать новые формы, создаст необходимое нам новое направление — социалистический реализм...» (Собр. соч., т. 27, стр. 12).

Почему в конечном счете светлым и жизнеутверждающим стал кинофильм «Живые и мертвые», который повествует о суровой, трагической странице жизни народа — о первом периоде Великой Отечественной войны?

Создатели фильма не уходят от горькой правды. Неравные бои с жестоким врагом, тяжелые жертвы и страдания народа, усугубленные ошибками периода культа личности,— все это предстало на экране таким, каким было на самом деле. Но, верные исторической правде, художники показали нам не только горе, лишения и несправедливость. В фильме глубоко и поэтично раскрыты всенародный патриотический подъем, могучие силы нашего строя, благодаря которым Советское государство выстояло и победило в борьбе с гитлеризмом. Талантливо показаны советские люди, воспитанные партией и преданные ее делу, ратный подвиг которых совершается, по образному и глубокому выражению поэта, «не ради славы — ради жизни на земле».

Вот что придает героям фильма такую неотразимую силу, такую покоряющую одухотворенность.

А в чем секрет успеха пьесы М. Стельмаха о послевоенной деревне «Правда и кривда»? В том, что писатель, гневно и беспощадно разоблачая мелких людишек, приспособленцев и очковтирателей, противопоставляет им сильный, обаятельный образ Марка Бессмертного, в котором во-

площается партийная, народная сила и мудрость. Именно он «ведет действие» пьесы, определяет развитие конфликта в этом честном, страстном, жизнеутверждающем произведении. В лучших произведениях о жизни тружеников села определяющим является утверждающее начало, и тем они отличаются, например, от безысходно-мрачных очерков Ф. Абрамова и П. Ребрина или от рассказа «Матренин двор».

На что следовало бы обратить внимание еще раз?

У нас до сих пор издаются такие произведения (особенно на темы недавнего прошлого), в которых преобладают субъективистские оценки, содержатся поспешные выводы, поверхностный подход к фактам и событиям, в том числе и к событиям периода культа личности. Приходится еще раз сказать, что нельзя подменять серьезный подход к теме злоупотребления властью в те годы легковесными спекуляциями. Нужно помнить предупреждение Н. С. Хрущева: «Чем меньше у человека ответственности за наш сегодняшний день и будущее нашей страны и партии, тем с большей легкостью бросаются на этот материал любители сенсаций, любители «жареного». Неверное понимание и освещение явлений и фактов чаще всего объясняется слабым, поверхностным знанием жизненных процессов, неумением определить их социальный и идейно-философский смысл. Философская культура художника приобретает в наше время особое значение. Разве глубокое философское осмысление жизни не одна из самых примечательных традиций нашей классической литературы? И разве социалистическое искусство в лучших его творениях не проникнуто идеями ленинской революционной философии? Ведь она вооружает творческих работников знанием законов развития человеческого общества, помогает видеть жизнь прозорливее и глубже. Максим Горький, прошедший все «университеты» жизни, глубоко понимавший значение марксистско-ленинской теории для художника, говорил: «Научный социализм создал для нас высочайшее интеллектуальное плоскогорье, с которого отчетливо видно прошлое и указан прямой и единственный путь в будущее, путь из «царства необходимости в царство свободы». Другой замечательный советский художник, А. Толстой, обобщая свой творческий опыт, писал в статье с характерным названием «Марксизм обогатил искусство»: «Марксизм, освоенный художнически,— «живая вода».

Путаница в идейно-эстетических проблемах, неверные тенденции в отображении правды жизни являются во многих случаях следствием недостатков и пробелов марксистского философского воспитания.

Когда художник видит в жизни только отрицательные явления, теряется перед ними и оценивает их как некую неодолимую силу, он лишь демонстрирует свою идейно-философскую беспомощность. Когда другой художник изображает добрые дела положительного героя, игнорируя объективный характер тех трудностей, которые герой преодолевает, он тоже находится в разладе с марксистской философией. Неосведомленностью в области философии можно объяснить отчасти увлечение «теорией» извечной оппозиционности искусства окружающему миру — теорией, которая имеет довольно широкое хождение за рубежом. Искусство, если поверить такой теории, только тогда правдиво и действенно, когда оно чернит действительность, а всякое утверждение положительного неизбежно будто бы оборачивается лакировкой и сусальностью.

Что здесь бросается в глаза? Прежде всего откуда вытекает, что создавать искусство — значит чернить действительность? Ниоткуда. Точно так же ниоткуда не вытекает и противоположный вывод: утверждать в искусстве положительное — значит лакировать действительность. Взгляд, который рассматривается здесь, антиисторичен. Его сторонни-

ки не принимают во внимание конкретные социально-исторические условия, в которых развивается искусство. Ведь надо ясно установить, о какой действительности идет речь: капиталистической или социалистической. Марксист, придерживающийся взгляда об оппозиционности искусства в условиях капитализма, может ли без серьезных поправок распространить такой же взгляд на действительность, созданную победой социализма?

Несостоятельность такого рода представлений со всей убедительностью показана самой художественной практикой. Жизнь — источник и мера искусства. Нельзя подменять реальные жизненные процессы вымышленными, надуманными «противоречиями» и «конфликтами» под тем предлогом, будто художественное произведение не может не раскрывать противоречия действительности. Опыт наших лучших художественных произведений показывает, что их правдивость и убедительность достигается в том случае, если художник стремится раскрывать объективный характер победы нового над старым, изображать историческую обреченность чуждых нам явлений при всей их живучести и приспособляемости и объективную закономерность торжества сил коммунизма. Здесь, именно здесь надо видеть смысл подлинной идейности и подлинного мастерства.

Решение многих идейно-художественных вопросов зависит от правильного понимания проблем положительного героя. При всех спорах и дискуссиях, которые идут и по сей день, ясность в ряде важных вопросов все еще не достигнута,— во всяком случае, среди некоторых литераторов и критиков. Одни пытаются воскресить концепцию «идеального героя»,— правда, несколько подновленную, но все равно несостоятельную в своей основе. Другие старательно выписывают «маленького человека» с «простыми», а точнее, с мелкими помыслами и чувствами, выдавая его за воплощение народности, за носителя черт народного характера. В данном случае неправильному образу «идеального героя» противопоставляется неправильный образ «маленького человека». Тенденция к духовному обеднению героев свойственна, например, некоторым рассказам Ю. Казакова, а также отдельным кинофильмам вроде «Утренних поездов». Поверхностное, умозрительное «народолюбие», эстетизация «серости жизни», упорное выискивание в нашей действительности мелкого и никчемного, а то и просто пошленького и мещанского, стремление облагородить все это, подать в «изысканной» форме — вот истоки концепции «маленького человека», по своему смыслу очень близкой к взгляду зарубежных искусствоведов, согласно которому так называемое «отчуждение» человека будто бы не преодолевается и в социалистическом обществе.

Положительный герой, в образе которого раскрываются лучшие черты народа, красота его мыслей, чувств и поступков— такой герой является новаторским достижением искусства социалистического реализма. Не терять, а нести дальше эстафету выдающихся советских мастеров, запечатлеть идейно-нравственное величие народного характера как самое драгоценное достояние социалистического общества — гражданская обязанность художника нашего времени.

Искусство выполняет свою высокую миссию только тогда, когда оно понятно народу. Между тем некоторые деятели культуры считают заумность искусства чуть ли не его главным достоинством. Они утверждают, что вместе с интеллектуальным прогрессом все советские люди должны «учиться», «подтягиваться» до понимания модернистского искусства. Хотя так прямо не говорят, но по смыслу надо понимать именно так: не искусство для народа, а народ для искусства.

Здесь все поставлено с ног на голову.

Партия придает развитию, повышению эстетической культуры, формированию высоких художественных вкусов советских людей первостепенное значение. Но кому придет в голову делать отсюда вывод, что тем самым мы ставим задачу помогать советскому человеку «дорастать» до поддержки абстракционистского уродства, формалистических вывертов? Вне постановки вопроса об идейности и художественном достоинстве произведения искусства все разговоры о «дорастании» и «подтягивании» отдают снобистски-барским пренебрежением к народу. Творчество подлинно великих художников всегда было обращено к самой широкой аудитории, проникнуто стремлением убедить в правоте своих мыслей не узкий круг «знатоков», а народные массы. И если не принимать в расчет отдельные казусы, а они были, то творчество, произведения великих реалистических мастеров кисти, литературы сразу же принимались народом, широкими массами как произведения великие, именно потому, что они были понятны, захватывали своим художественным мастерством.

Доступность произведения и его ясность возведены всей традицией реализма в степень одного из важнейших *критериев художественности*.

Главная общественная функция литературы и искусства состоит в том, что они учат жить, в малом и большом отвечают на вопрос, *как жить*, и отвечают не столько грядущим поколениям, сколько ныне живущим людям, и прежде всего нашей молодежи. Советский художник не может ориентироваться на то, что он будет понят через десятилетия или века. Он не сфинкс, разгадка которого таится в далеком будущем, а передовой боец современности. Да и где гарантия, что художник, уповающий на потомков, ушел вперед, как сам он полагает, а не в сторону или даже не назад? Разве не факт, что те художники прошлого, которые, не находя понимания у современников, адресовались к потомкам, теперь давно забыты?

Формалистическую заумь не прикрыть и рассуждениями о так называемой «экстерриториальности эстетических вкусов». Если послушать некоторых «теоретиков», то получается, что литературе и искусству противопоказано лишь то, что запрещено советскими законами, например пропаганда войны, расовая дискриминация, порнография. Все же остальное относится, по их мнению, к сфере личных вкусов, вторгаться в которую они настойчиво никому не рекомендуют. На их взгляд, борьба с неверными тенденциями в искусстве оборачивается всего лишь несогласием личных вкусов одних с личными вкусами других. Но ведь если верить таким взглядам, то и навязывание принципов абстрактного искусства, и пропаганда формализма, и подмена реализма натурализмом, и мещанство в искусстве — лишь невинные «поиски», «соревнование вкусов».

Концепция «экстерриториальности вкусов» не так безобидна, как кажется. Она отказывает обществу в праве влиять на художественное творчество, пытается узаконить «неприкасаемость» художника. Сторонникам такой концепции надо знать, что наша партия считает борьбу за воспитание и развитие высоких художественных вкусов народа своим важнейшим делом, а заботиться о формировании вкусов народа, не различая, что хорошо и что плохо, нельзя.

Ясно и недвусмысленно надо сказать, что в нашей стране искусство является народным достоянием, большой общественной силой. Только те, кто не понимает смысла нашей эпохи, не разбирается в том, что такое социалистическая культура, могут стоять на позициях снобов, презрительно фыркающих на мнение народа, мнение партии; им можно лишь посоветовать подняться до точки зрения народа, до ясности и зрелости взглядов авангарда народа — Коммунистической партии.

Разумеется, борьба за высокую идейность искусства, против формализма отнюдь не означает поддержки ремесленничества, серости и посредственности в художественном творчестве. Достижение высокого художественного мастерства — одна из самых актуальных задач искусства. Между тем, как ни странно, некоторые творческие работники до сих пор терзают себя и других спорами о том, «что» или «как» важнее в искусстве, хотя в искусстве такое противопоставление вообще неправомерно.

Задача борьбы за высокий уровень литературы и искусства двуедина, ибо имеется в виду идейно-художественное качество.

Идейное и художественное! И не количество, а *качество*. Н. С. Хрущев в своем выступлении на III съезде советских писателей говорил: «...В духовной деятельности предпочтительнее «лучше», чем «больше». Дайте одну книгу, но хорошую». Не настала ли пора по-настоящему поставить впереди «лучше» и отодвинуть куда-нибудь подальше «больше»? Малохудожественное произведение искусства не только бесполезно — оно наносит прямой вред. Серая книга, ремесленническая стряпня в живописи, кино и театре, пошлая песенка да к тому же безголосое исполнение наносят ущерб воспитанию нового человека, уродуют эстетические вкусы. Трудно понять, почему поэт К. Ваншенкин с таким преувеличением говорит о «безголосых певцах». «Это благодаря их усилиям,— восклицает поэт,— их любовному, пристальному отношению к слову оно, это слово, доходит до миллионов. И все это с колоссальными дополнительными трудностями, преодолевая упорное, хотя часто и неявное сопротивление различных музыкальных учреждений и организаций, не желающих понять, что такие исполнители, подчеркивающие стихи в песне, приносят огромную пользу». По-видимому, какую-то пользу они приносят. Но ради чего надо противопоставлять хороший голос и выразительное слово?

Сейчас острее, чем когда бы то ни было, надо ставить вопрос о качестве произведений литературы и искусства. Должны повысить требовательность, идейно-художественные критерии те государственные органы, которые ведают вопросами искусства. Но прежде всего сами художники обязаны с большей ответственностью подходить к своей работе. Интересный и нужный замысел еще не основание для того, чтобы выпускать наспех сделанное сочинение, ибо читателя, зрителя занимает не только замысел, но и его художественное воплощение. Литераторы и деятели искусства Страны Советов должны бороться за то, чтобы советское искусство было первым не только по богатству идей, но и по художественному мастерству.

Никаких скидок посредственным сочинениям, какими бы актуальными ни были их темы! Никаких поблажек формалистическим упражнениям, прикрывающим пустоту и никчемность содержания! Идейное содержание и художественная форма в искусстве не две равные половинки, которые могут существовать порознь без ущерба для цельности искусства. Они нерасторжимы.

О ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ И ТЕОРИИ ИСКУССТВА

Уровень искусства во многом зависит от развития эстетики и литературной критики.

Партия освободила нашу теоретическую мысль от регламентаций, связанных с диктатом, вкусами и симпатиями одного человека. *Культ личности в теории — это, в сущности, попытка решать теоретические проблемы путем декретирования, административным путем.* Сейчас пе-

ред общественными науками поставлены большие, новаторские задачи — задачи творческого развития марксистско-ленинской теории, в том числе эстетики и литературной критики. У нас есть писатели, художники, драматурги, установившие свой, особый взгляд на критику, точнее, на критиков. Их просто иногда не замечают, словно бы они и не существуют. Еще хуже, когда отношения с критиками строят по принципу: похвалил — хорошие отношения, поругал — дружбе конец.

Отвечает ли такая позиция интересам дела? Не только не отвечает взаимным интересам, а просто вредит, наносит им ущерб.

В данном случае, говоря о критике, мы имеем в виду критику подлинную, хорошо теоретически вооруженную, твердо стоящую на марксистско-ленинских позициях, а не вульгаризаторскую критику, какими бы высокими фразами она ни прикрывалась. Столь же чужда нам критика эстетская, «чистая», игнорирующая идейный подход к явлениям искусства. Литературная критика — вид литературного творчества и поэтому требует к себе отношения соответствующего, то есть серьезного, вдумчивого, требовательного.

Критики, работающие в различных видах искусства, несомненно, сделали для себя правильные выводы из прошлогодней встречи.

В журналах, особенно в общественно-литературных, опубликованы полезные выступления, направленные на разоблачение буржуазного модернизма, серьезно и аргументированно анализирующие современный литературно-художественный процесс. Укажем, например, на статьи и выступления В. Ермилова, В. Кеменова, И. Анисимова, Б. Сучкова, В. Щербины, Б. Рюрикова, А. Дымшица, Ю. Жукова, Л. Новиченко, В. Озерова, Е. Суркова, В. Иванова, А. Метченко, Е. Грошевой и других. Критика постепенно освобождается от рекламности, вкусовщины, субъективизма. Но такой вывод можно сделать только в отношении лучших критических работ. Критика в целом не может еще похвастаться ни оперативностью, ни творческим, созидательным характером своих выступлений. Чего ей больше всего недостает, так это именно силы созидания. Между тем деятели литературы и искусства ждут от критики глубокого обобщения процессов литературно-художественного развития, объективных суждений о том новом и ценном, что отличает лучшие произведения последнего времени. Читатели ждут статей, которые бы ставили коренные проблемы современного советского искусства, воспитывали высокие эстетические вкусы, были подлинными путеводителями в мире искусства.

Надо поднять боевой, партийный дух критической мысли, отрешиться от поверхностного, описательного метода анализа художественных явлений. Нужна атмосфера творческого спора, строгая объективность, идейная принципиальность, которая исключает, в частности, такой подход к оценке литературного произведения, в основе которого лежит симпатия или антипатия к его автору.

У нас выходит в свет много литературно-общественных журналов. Возьмем два старейших из них — «Октябрь» и «Новый мир». В «Октябре» за его сорокалетнее существование опубликованы романы, повести, поэмы, стихи, очерки, статьи, оставившие свой след в советской литературе. Если взять публицистику, то по ее разделу в журнале можно найти немало статей, активно защищающих правильную линию в развитии литературы и искусства. Однако в некоторых из них вопросы порой трактуются упрощенно и даже неправильно. Иногда допускается бездоказательная критика писателей, ненужная придирчивость. По-видимому, существует разное отношение к сатирической поэме-сказке А. Твардовского «Теркин на том свете». О ней шли и идут споры. Одни читатели высоко ценят поэму и находят в ней большие художественные достоинства, другие считают, что она в художественном отношении слабее поэмы

о Теркине на земле. Но с анализом литературных достоинств произведения не имеет ничего общего стремление поставить под сомнение репутацию самого автора. А именно так можно прочитать многие места в статье Д. Старикова «Теркин против Теркина», опубликованной в журнале «Октябрь».

Борьба за новое, поддержка всего ценного — вот задача, стоящая перед нашими журналами и нашей литературной критикой.

У всех в памяти крупные художественные произведения, напечатанные в «Новом мире»: романы К. Федина, повести Ч. Айтматова, стихи и поэмы Р. Гамзатова и А. Твардовского, повесть А. Солженицына и многие другие. Но надо сказать, что в художественном отделе журнала можно найти произведения, в которых наша жизнь рисуется серой и скучной; советский человек выглядит замкнутым, занятым лишь своими узкими и частными интересами. Таковы, например, рассказы В. Войновича «Хочу быть честным» и «Расстояние в полкилометра», до крайности бескрылые и тусклые.

Не всегда можно понять логику в линии критического раздела журнала. Иногда под критический обстрел берутся произведения, написанные с жизнеутверждающих позиций, например «Утоление жажды» Ю. Трифонова или «На диком бреге» Б. Полевого. Конечно, эти произведения не свободны от художественных слабостей; они есть, но о них надо говорить языком объективным, непредвзятым, дружеским.

И критический раздел «Нового мира» и критический раздел «Октября» нередко грешат односторонностью взглядов.

Попытка втиснуть творческий процесс в прокрустово ложе субъективистских схем сказывается в таких разных по своим позициям выступлениях журналов, как статья А. Дремова в «Октябре», где воспевается концепция «идеального героя», и статья В. Лакшина в «Новом мире», в которой каждый критик повести «Один день Ивана Денисовича» объявляется консерватором и ретроградом. Зачем нам возрождать отвергнутые партией методы наклеивания ярлыков! Субъективистские суждения о литературе, о художественном процессе, произвольность оценок наносят вред и творческой работе наших художников и авторитету нашей эстетической мысли.

Критику называют «движущейся эстетикой». А каково положение дел в эстетической науке?

Со дня встречи с деятелями литературы и искусства прошло время, вполне достаточное для мобилизации сил и развертывания активной теоретической работы. Изменилось ли положение к лучшему? К сожалению, недостаточно. Действует еще своего рода инерция вчерашних заблуждений. Не все теоретики-искусствоведы четко определили свои идейно-творческие позиции, а научные учреждения в области искусства не создали в их среде обстановки повышенной требовательности, исключающей какое-либо благодушие и шатание мысли. Эстетика, искусствознание, литературная критика не могут развиваться без товарищеских дискуссий, без творческого обсуждения назревших проблем. Но как сплошь да рядом проходят такие дискуссии? Великие принципы социалистического искусства, делающие его знаменосцем художественного прогресса, отступают у некоторых участников дискуссий на задний план перед стремлением обнаружить в трудах оппонента оговорки, неточные формулировки. А то правильное, интересное, нужное, что имеется в том или ином труде, предается забвению. Ведь нередко из-за несущественных ошибок или упущений критики перечеркивают весь литературный труд, всю книгу, всю пьесу, весь спектакль, весь фильм. Между тем при совместных усилиях, при участливом отношении и критика и автора дело можно было бы поправить.

Задача дискуссий заключается в том, чтобы выявить, утвердить, поддержать все положительное, что достигнуто художественной практикой и теорией искусства.

Нам дорога каждая мысль, обогащающая теорию социалистического реализма. Не надо зачеркивать действительно положительное и в тех работах, которые содержат спорные моменты. Например, статья критика М. Кузнецова «Социалистический реализм и модернизм» содержит интересные и верные мысли, хотя нельзя согласиться с некоторыми положениями автора. Не со всем можно согласиться в статьях А. Анастасьева, И. Астахова, Ю. Зубкова, хотя и здесь есть верные и ценные наблюдения и обобщения. Исследование Н. Дмитриевой «Изображение и слово» отличается свежестью мысли, но спорно в некоторых своих разделах.

Для успешного развития эстетической науки необходимы целенаправленные совместные усилия творческих работников, необходимо единство взглядов в коренных вопросах теории.

Пока же положение таково, что у эстетиков нет согласия в понимании некоторых существенных вопросов марксистско-ленинской теории искусства. Почти каждый из них пытается развивать свои, нередко весьма субъективистские импровизации, причем непременно от имени марксизма, отстаивая тем самым правомерность предположения, что сколько теоретиков, столько и эстетических истин об одних и тех же явлениях искусства. Размывается, таким образом, почва эстетики, из объективной она превращается в субъективистскую. Теория эстетического плюрализма, которую, как известно, исповедуют искусствоведы на Западе, есть теория оправдания идейной безответственности, а часто и беспринципности; это теория, открывающая возможность для отхода от четких идейных принципов к мелкобуржуазной расхлябанности, для уступок идеалистическим, эстетским воззрениям на искусство. И если верно, что исследователь может внести достойный вклад в науку, лишь изучая жизнь, то не менее верно и то, что он достигнет своей цели, только руководствуясь методологией марксистского научного анализа.

Одна из важнейших наших задач — активизировать борьбу с буржуазной эстетикой.

Часто меняя формы и методы, наши идейные враги ведут непрерывное наступление на устои социалистического искусства, пытаются расшатать его принципы, посеять неверие в то, что для нас является святым, столкнуть искусство в мутный поток развращающего душу декадентства. Причем весьма характерно, что некоторые буржуазные искусствоведы проявляют «заботу» и принимают такое «участие» и в развитии социалистического искусства, что готовы даже защитить его от нас самих, взять на себя, так сказать, роль поборников чистоты нашего искусства. В ход пущены самые изощренные методы: лесть для одних (какой, мол, великий талант, а ему не дают развернуться), брань для других (раз защищаешь правильные позиции — значит, догматик, консерватор, рутинер). В буржуазной печати находит «высокое одобрение» чаще всего только то, что для нас неприемлемо.

А что делают тем временем некоторые наши теоретики искусства, критики, в руках которых находится такое острое оружие, как марксистская эстетика? Иные из них играют в «поддавки», не дают настоящего боя чуждым нам тенденциям, другие не видят опасности идеологической диверсии врага. Одна из причин неточного, иногда беcприцельного огня по идеологическому противнику — философский дилетантизм, неосведомленность некоторых наших теоретиков и критиков в истории философии, их недостаточная компетентность, неумение разобраться в современной буржуазной философии. В борьбе против идей антикоммунизма в искусствознании мало критиковать только выводы буржу-

азных эстетиков, необходимо обнажать питающие их гносеологические корни, раскрывать философскую первооснову их человеконенавистнического мышления.

Нельзя, разумеется, упрощать явления, тем более явления искусства. Но при всей сложности, противоречивости, пестроте общей картины развития искусства капиталистического мира в нем все яснее происходит поляризация сил.

Все меньше деятелей литературы и искусства за рубежом остается вне битвы идей. Все резче обозначаются лагерь реакционного искусства и лагерь искусства прогрессивного. Представители последнего приходят к осознанию своего места в рядах борющегося народа и его передового революционного класса, сближаются с идеями социализма и коммунизма, все больше испытывают на себе влияние нашей социалистической художественной культуры. Разобраться во всем переплетении противоречивых тенденций буржуазного искусства, выявить в нем противоборствующие силы — наша задача.

Но будет ли она нам под силу, если мы предадим забвению основополагающие принципы марксистской эстетики? Ведь факт, что некоторых наших искусствоведов захватила мода оперировать какими угодно понятиями, но только не классовыми оценками и определениями. В качестве критерия прогрессивности того или иного зарубежного художника нередко выдвигают не объективное социальное содержание его творчества, а такие категории, как абстрактную «человечность», «честность», «стихийность протеста». «Их правдивость и человечность,— пишут у нас иногда о творчестве откровенно декадентствующих художников,— уже сами по себе противоречат тому миропорядку, в основе которого — ложь, насилие».

Разумеется, честность и человечность — понятия, которые нельзя сбрасывать со счетов, когда речь идет о выступлениях выдающихся деятелей культуры за рубежом. Но, оперируя только такими категориями и пренебрегая социальными, не рискуем ли мы столкнуться с фальшью эстетических оценок, неизбежно возникающей, когда «стесняются» искать и находить политический, философский эквивалент явлениям искусства?

В свое время одним из наших искусствоведов было выдвинуто положение, что прогрессивные социальные перевороты далеко не всегда ведут к рождению передового искусства. В доказательство делалась ссылка на опыт буржуазной революции XVIII века во Франции. Французская революция, говорили нам, создала искусство, которое сплошь было традиционным, оно лишь «перепевало» традиции прошлого, а подлинно новое искусство того времени зарождалось в Германии — самой отсталой и консервативной стране. Кажется, тогда все поняли, что здесь подспудно проводилась аналогия между традиционным искусством французской буржуазной революции и искусством, рожденным эпохой Великой Октябрьской социалистической революции. Нас уверяли, будто совсем не обязательно строителями и созидателями нового искусства должны быть мы или иногда в первую очередь мы, что такая наша претензия не всегда вытекает из известных нам закономерностей истории.

Позднее автор отказался от своего ошибочного положения, признал критику правильной. Сейчас не стоило бы возвращаться к этому положению, если бы сходные мысли не повторялись в наше время.

Мы наблюдаем, например, тягу к переоценке значения различных школ и школок, развитие которых составило «предысторию» современного модернизма. Такого рода попытки имеют различную окраску. Одни, высоко оценивая В. Маяковского, пытаются вслед за этим «приподнять»

и футуризм, игнорируя тот общеизвестный факт, что творческое развитие В. Маяковского происходило в процессе преодоления футуристических влияний, что он стал великим поэтом революции как раз потому, что освободился от формалистических тенденций. Другие, справедливо подчеркивая немалые заслуги близких нам зарубежных художников, объявляют без всяких оговорок прогрессивными сюрреализм и экспрессионизм, с которыми были связаны в начале своего творческого пути те или иные крупные мастера. Односторонние рассуждения об экспрессионизме проникли и в такое издание, как «Всемирная история».

В чем неприемлемость подобной позиции?

Прежде всего в том, что авторы, односторонне и в какой-то мере предвзято трактующие экспрессионизм, футуризм, сюрреализм и т. п., пытаются вывести их за пределы декадентства, приписать им черты и свойства, которые якобы не только полезно, но и необходимо развивать в современном социалистическом искусстве. По-видимому, они действительно имеют черты, которые сыграли свою роль в истории искусства и которые поэтому нужно изучать. Но почему их надо признать составной частью социалистического реализма? Неизвестно. Ниоткуда это не вытекает. Ведь так можно дойти до вывода, что источники развития современного мирового прогрессивного искусства, в том числе советского, следует искать не в традициях реализма, а в формалистических течениях XX века!

Нужно восстановить ясную идейную линию по этим вопросам. Нельзя согласиться с попытками реабилитации модернизма, с поисками в нем черт, не присущих ему по природе. А такие попытки предпринимаются. Можно сослаться, например, на статью Л. Пажитнова и Б. Шрагина о В. Маяковском. В ней утверждается, что «в тенденциях к «дедраматизации», к «асюжетности», к воспроизведению «потока сознания» в искусстве» нельзя видеть «лишь формальные новации, рассчитанные на пресыщенный вкус эстетствующих снобов», ибо они «в конечном счете отражают трагическое мироощущение современной культуры в капиталистических странах, серьезно задумавшейся о месте и судьбах человека в буржуазном мире». Авторы приписывают модернистскому искусству «внутреннюю силу», мужество смотреть правде в глаза, способность развеивать иллюзии и мифы буржуазного мира. Зачем, собственно, приписывать модернизму то, что как исключение можно обнаружить в творчестве лишь отдельных его представителей, для которых в условиях капитализма модернистское искусство явилось формой протеста против бесчеловечной действительности?

Доводы в пользу современного модернистского искусства не отличаются ни новизной, ни разнообразием.

Нам пытаются внушить мысль о прогрессивности, о социальной значимости новейших модернистских течений. Но что прогрессивного может дать искусство, погруженное в пассивное созерцание «страшного» и «непонятного» мира, лишенное какой бы то ни было активности — общественной и эстетической? О каком гуманизме может идти речь, если в модернистских романах и кинофильмах, в бессмысленных полотнах абстракционистов, с подмостков «театра абсурда» внушаются трусливые идейки об «извечной хаотичности» природы вещей и общественных отношений, о том, что эгоизм, корыстолюбие, стяжательство неисправимы и непреодолимы, ибо заложены в природе человека?

Современный модернизм в том виде, в каком представляется он его главными оруженосцами, парализует человека, волю и энергию людей в борьбе за лучшее будущее.

Вот чего, как видно, не понимают некоторые наши теоретики. Есть кое-какие «приписки» на сей счет, например, в сборнике «Современная

зарубежная драма». Своеобразно трактуется здесь, в частности, творчество лидера современного театрального формализма Э. Ионеско и его пьеса «Носорог» как произведение, якобы «ставящее последние точки над «i» в характеристике ситуации возрождения фашизма в Европе и Америке». Э. Ионеско, утверждает критик Т. Бачелис, «показывает, с одной стороны, массовость и заразительность фашизма и, с другой стороны,— стойкость человека». Пожалуй, даже сами создатели «театра абсурда» опротестуют доводы, приводимые критиком в их пользу. Ведь на деле они меньше всего озабочены тем, чтобы подсказать человечеству пути к прогрессу, а тем более вдохновить его идеями антифашизма и социальной борьбы. Вот что пишет о «театре абсурда» сам Э. Ионеско: «Абсурд — это то, что лишено цели. Оторванный от своих религиозных, метафизических и абстрактных корней, человек гибнет. Все его действия становятся бессмысленными, абсурдными, бесполезными».

В нашей печати уже отмечалось, как точно и беспощадно обнажил несложную механику отношений буржуазного общества и буржуазного художника-модерниста А. Адамов, в прошлом драматург «театра абсурда».

«Я выступаю против театра Ионеско,— писал А. Адамов,— против такого сорта произведений, которые будто бы критикуют буржуазию, а на самом деле предназначены лишь для того, чтобы удовлетворять ее интересы. Пьесы Ионеско нравятся буржуазной аудитории, ибо они говорят: «Посмотрите, ведь это мы! Как забавно!» А пьеса должна была бы им сказать: «Посмотрите, ведь это вы! Как ужасно!» Публика покидает театр довольная, что сумела принять шутку в свой адрес, в то время как ее должна была бы глубоко потрясти обнаженная перед ней правда...» «Я перечитал свои старые пьесы... — продолжает А. Адамов в статье «Моя «метаморфоза».— И я заметил, что все написанное мною — за исключением пьесы «Профессор Таранн»...— все было направлено на оправдание легкого отказа от борьбы, скажу даже больше, на оправдание трусости».

Вот как характеризуют «театр абсурда» люди, знающие его изнутри, так сказать, из первоисточника! Вот о чем не следовало бы забывать нашим критикам.

По своей природе марксистско-ленинская эстетика — революционная эстетика, метод социалистического реализма — революционный метод. Мы заинтересованы в том, чтобы их развитие не подменялось повторением давно известных истин. Нельзя занимать оборонительную позицию, когда обстановка обязывает к наступлению. От долгого сидения в окопах бывает, как известно, окопная болезнь. Поднимать действенность нашей эстетической теории — значит смело разрабатывать новые проблемы, поставленные жизнью. От общих рассуждений о близости искусства народу, от формальной регистрации количества посетителей выставок и роста тиражей художественной литературы необходимо перейти к конкретному изучению того, как воспринимается искусство народом, к глубокому исследованию возможности активного воздействия различных видов, жанров и форм художественного творчества на массы читателей, зрителей и слушателей.

Эстетика должна стоять на прочной базе марксистской философии. Всякие блуждания эстетической мысли кончаются, как только эстетика обращается к жизни и на основе познания ее дает ответы на важнейшие проблемы развития художественного творчества. Только на такой основе можно составить объективное представление о перспективах развития нашего искусства.

Искусство социалистического реализма — явление мирового порядка. И странно, что не всем это ясно. Наш опыт оказывает влияние на

развитие прогрессивного искусства других стран и непосредственно и опосредованно. Поэтому изучение и теоретическое обобщение идейно-художественных завоеваний нашего искусства имеют интернациональное значение, помогают прогрессивным художникам всего мира бороться с буржуазной эстетикой, а также с ревизионистскими отступлениями и с извращениями существа социалистической культуры.

Сила нашего художественного метода — в его постоянном развитии и обогащении, в его непрерывном совершенствовании.

Между тем в работах отдельных наших эстетиков и теоретиков искусства вопрос об эстетическом новаторстве социалистического реализма сводится лишь к новизне содержания. Мы сами даем повод противникам социалистического искусства упрекать нас в эстетическом консерватизме, в том, что новые идеи мы-де воплощаем в старых формах. Разумеется, мы должны выступать против третирования великих реалистических традиций, как якобы устаревших и обветшалых. Нелепо считать, что в искусстве все новое непременно лучше всего старого. Но вместе с тем мы должны показать эстетическое новаторство нашего искусства и в области формы и стиля, показать, какое многообразие новых художественных форм рождалось и рождается на основе единого творческого метода.

Известно, что некоторые авторы, обвиняя эстетику социалистического реализма в узости и схематизме, обстреливают, по существу, не ее, а идеологические реликты культа личности, по-прежнему выдают наслоения и извращения, имевшие место в прошлом, за сущность метода социалистического искусства. Повторяя формулы многолетней давности, критикуя положения, давно отброшенные самой жизнью, вольно или невольно они создают впечатление, что за последнее десятилетие в политике нашей партии в области искусства ничто не изменилось, что искусство социалистического реализма и его эстетика застыли, не двинулись вперед. Мы не можем рассчитывать на то, что такого рода домыслы разоблачат сами себя. С ними надо бороться, выводить их на чистую воду, откуда бы они ни исходили.

ПРОТИВ ДОГМАТИЗМА И РЕВИЗИОНИЗМА В ЭСТЕТИКЕ

Ленинская политика нашей партии в области литературы и искусства вызывает нападки со стороны китайских раскольников.

Искажая сущность творческих процессов, огульно отрицая успехи, достигнутые советскими писателями и мастерами искусства, они пытаются навязать нам, всем братским партиям свое понимание путей развития литературы и искусства, не имеющее ничего общего с ленинизмом. Разногласия касаются не только оценки каких-то конкретных произведений, не локализуются в каких-то частных эстетических проблемах. Нет, разногласия носят принципиальный характер, затрагивают самую суть ленинских взглядов по вопросам литературы и искусства. Современные раскольники пытаются удержать и канонизировать как раз те искажения, которые были привнесены в эстетику в период культа личности.

Мы идем вперед, а нас тянут назад.

Путь идейного и эстетического обеднения народа, истощения художественной культуры — вот путь, на который стали китайские раскольники. Хотя они произносят заклинания об историзме и классовости, на деле они пропагандируют *субъективистский произвол* в искусстве. От писателей и художников они требуют не правдивого изображения жизни такой, какова она есть,— с трудностями, недостатками, борьбой,— а такой, какой ее хотели бы видеть современные раскольники. В Китае

сейчас фактически отброшено само понятие социалистического реализма. Взамен насаждается «творческий метод», одобряющий субъективистский подход к жизни, ведущий к подмене действительности легендой.

Китайские рецепты в корне расходятся с ленинской эстетикой, с принципами партийности и народности искусства.

Трудная работа по исследованию жизни, поиски в настоящем реальных ростков будущего подменены догматическими предписаниями, конструированием схематических образов, эталонов, сочинением вымышленных героев. Призывами к созданию умозрительных образов полна сейчас вся китайская печать. Для каждого марксиста ясно: такого рода призывы означают не что иное, как утверждение волюнтаристского произвола; они ведут к подмене социалистического реализма произвольным конструированием «идеальной действительности», к игнорированию реальных жизненных противоречий и трудностей.

Каков же философский генезис такой концепции?

Прежде всего это идеалистическая концепция. Весь ее пафос заключается в попытке поставить искусство над действительностью, объявить искусство идеально организованной «второй действительностью», где эстетически преодолеваются и снимаются реальные противоречия. При таком подходе жизнь, естественно, перестает быть критерием, мерилом эстетической ценности художественного произведения, его истинности. Сущность искусства китайские горе-марксисты видят не в правдивом отражении жизни, не в исследовании ее реальных процессов, не в том, чтобы объективно отделить в ней существенное от несущественного, закономерное от случайного, а в том, чтобы создать средствами искусства некий идеальный эквивалент жизни.

Современные догматики и вульгаризаторы рассматривают искусство как простой привесок к политике.

Все содержание искусства сводится к сумме политических идей, механически «вкладываемых» в художественный образ, к системе автоматически затверженных тезисов. Вульгаризируется сама борьба за идейность искусства, а художественность рассматривается как фактор внешний, второстепенный. В качестве непререкаемого закона искусству навязывается лозунг Мао Цзэ-дуна: «Политический критерий на первое место, а художественный — на второе». Сказать так — значит исказить самую сущность искусства, которое, теряя художественность, просто перестает существовать как эстетическое явление.

В эстетических схемах, пропагандируемых пекинскими теоретиками, по сути, не остается места для главного предмета искусства — человека. Недаром так яростно обрушиваются они на принципы социалистического гуманизма. Один из китайских идеологов, Чжоу Ян, выступая с инструктивным докладом перед работниками идеологического фронта, говорил:

«Полностью отказавшись от исторического материализма, современные ревизионисты (так называют китайские раскольники марксистско-ленинские партии.— *Ред.*) подменяют буржуазной теорией человечности марксистско-ленинское учение о классовой борьбе и диктатуре пролетариата, подменяют научный коммунизм. Свернув пролетарское знамя революции, они подняли знамя буржуазной человечности. Они отождествляют так называемый «гуманизм» с научным коммунизмом, сливают воедино научный коммунизм с буржуазным гуманизмом. Они говорят: «Коммунистическая идеология — самая гуманная идеология»; «коммунизм есть высшее воплощение гуманизма»; «гуманизм в широком смысле слова сливается с коммунизмом»; «коммунистический строй означает торжество человечности».

Но что же в приводимых цитатах неверного? Что вызывает у современных раскольников такой гнев?

Наша партия, как известно, не раз решительно выступала против теорий так называемого «абстрактного гуманизма», разоблачая их реакционный, антинародный смысл. Мы всегда подчеркивали, что социалистический гуманизм ничего общего не имеет с той лживой, розовой, одурманивающей водичкой, которой под видом гуманизма торгуют идеологические защитники буржуазии, независимо от того, облачены ли они в поповские сутаны или в профессорские сюртуки. Мы защищаем гуманизм революционный, завоеванный в победоносных боях с эксплуататорами, оплаченный долгими годами кровопролитной борьбы и вобравший в себя лучшие чаяния народов. Казалось бы, позиция совершенно очевидная. Но то, что очевидно миллионам советских людей, познавшим радость осуществленного социалистического гуманизма на своем собственном опыте, увы, совершенно недоступно пекинским «левым» крикунам. Для них всякий гуманизм буржуазен и всякое провозглашение человечности равносильно капитуляции перед империалистами. Как писал Мао Цзэ-дун, «подлинная любовь к человеку возможна, но лишь после того, как во всем мире будут уничтожены классы». Ни раньше, ни позже: только после того, как классы будут уничтожены во всем мире, можно любить человека. Но разве вся многолетняя борьба коммунистов во всем мире за свободу и счастье, за мирный труд миллионов не была проявлением революционного гуманизма и любви к человеку труда!

Сама мысль о счастье людей, о повышении жизненного уровня народа кажется китайским раскольникам недопустимой. Они объявили, что проповедовать какое-то «личное счастье» — значит проповедовать буржуазный индивидуализм.

С таких позиций дается поразительная по своему невежеству «оценка» произведений нашего искусства и строится их собственная концепция героя. По предписаниям китайских «теоретиков», положительный герой должен быть аскетом, а отрицательный — плакатным злодеем. Показ личной жизни, внутренних противоречий людей запрещен как мелкобуржуазный индивидуализм. Раз герой — значит, отважен, силен, значит, не может грустить (все это пессимизм!), не может задумываться (нерешителен! сомневается!). Художникам предписывается изображать не живых людей, а безликих «типовых участников».

Такого рода примитивные требования и предписания губительны для искусства. Будучи примененными на практике, они парализуют художественное творчество.

Многочисленные герои современных китайских произведений, которые выдаются за примеры и образцы для подражания, наделены крайне убогими мыслями. Вот один из них — Лэй Фэн, который прославляется за то, что высшим счастьем считает «быть никогда не ржавеющим винтиком», «хорошим бойцом председателя Мао». С умилением рассказывается о том, как он штопал носки и отказывался в жаркие дни от фруктовой воды, чтобы на сэкономленные деньги купить одну-две брошюры Мао Цзэ-дуна.

В идеологии и психологии человека-«винтика» китайские критики усмотрели моральный кодекс строителя социализма, положительного героя современности.

Характерны сюжеты и ситуации многих китайских пьес. Так, в пьесе «Будьте здоровы» герой решил купить себе костюм и уже примерял обновку, но вдруг вспомнил, что есть голодные и раздетые, и тут же возвратил покупку. Так насаждаются ханжество и лицемерие, ничего общего не имеющие с подлинным развитием свободной личности в условиях нового социального строя.

Все ясней выступает стремление современных раскольников отгородить китайское искусство от мировой социалистической культуры. Сейчас, например, на страницах китайской печати развертывается кампания «борьбы» с проникновением иностранных влияний в музыку и балет. И, разумеется, в первую очередь критикуется положительное отношение китайских артистов, композиторов и других работников культуры к советскому искусству. В вину им ставится то, что китайские хореографы осваивали опыт советской балетной школы, а музыканты якобы слишком увлекались западноевропейской и русской классической музыкой. Все чаще и чаще китайская печать твердит о приоритете национального, все реже и реже — об интернациональных чертах в искусстве. Более того, в последних выступлениях речь идет уже не о национальной форме, а о *национальном духе* китайского искусства. Так же, как и во всем, китайские руководители и в искусстве стали на путь неприкрытого национализма.

В борьбе против антиленинских концепций современных раскольников, лишающих искусство живой силы и действенности, мы выступаем единым фронтом с братскими коммунистическими партиями.

О том, какое большое внимание уделяют повышению роли художественной культуры марксистско-ленинские партии социалистических стран, свидетельствуют мероприятия, осуществляемые братскими партиями Болгарии, Венгрии, Германской Демократической Республики, Польши, Чехословакии. Работа с творческой интеллигенцией занимает важное место в деятельности коммунистических партий капиталистических стран, которые видят в литературе и искусстве мощное идейное средство борьбы за повышение политической сознательности и революционной активности масс.

При всем своеобразии решения конкретных проблем развития искусства, которое определяется спецификой и традициями каждой страны, мы едины в главном — *в борьбе за коммунистическую идейность и народность литературы и искусства.*

Единство коренных позиций важно подчеркнуть сейчас, когда в печати зарубежных стран время от времени возникает полемика по вопросам литературы и искусства. Мы не можем не высказать нашего отношения к некоторым положениям, содержащимся в печатных выступлениях отдельных товарищей, наших единомышленников и соратников в борьбе за коммунизм, взгляды которых в вопросах искусства представляются нам спорными. Нельзя не заметить, что некоторые участники дискуссий в зарубежной печати, справедливо выступая против вульгаризаторства и сектантской узости, за широкий, творческий подход к искусству впадают подчас в противоречие с принципами марксистско-ленинской эстетики, не учитывают в своих обобщениях богатейший опыт развития демократического и социалистического искусства, пытаются делать выводы, вполне объяснимые в одних социальных условиях, но уже не созвучные условиям, созданным в результате победы социализма.

В полемике против вульгаризаторства иногда объявляются устаревшими основополагающие высказывания классиков марксизма-ленинизма об искусстве, а само оно противопоставляется другим формам общественного сознания, в частности берется под сомнение правомерность распространения на искусство ленинской альтернативы о буржуазной и социалистической идеологии. Есть две национальные культуры в каждой национальной культуре, учил Ленин. Есть, хотя бы не развитые, *элементы* демократической и социалистической культуры. Но в каждой нации есть также культура буржуазная (а в большинстве еще черносотенная и клерикальная) — притом не в виде только *«элементов»*, а в виде *господствующей* культуры. Ленинское положение имеет принципиальное

значение для характеристики литературы и искусства буржуазных стран и на современном этапе развития.

Основываясь на ленинской теории отражения, мы считаем искусство великим средством художественного познания мира и орудием его преобразования, высоко оцениваем воспитательное воздействие искусства на человека. Мы не можем поэтому согласиться с теми, кто выдвигает как главную задачу искусства копание в психике индивида, лишенного социальных связей, изолированного от общества.

Мы считаем неправильным противопоставление искусства политике, не согласны с взглядом, будто реалистические традиции потеряли свое значение, а выразителем духа современности является «авангардизм», модернистское искусство. Нельзя признать высшим достижением реалистического искусства такие произведения, которые на самом деле противостоят реализму, являются декадентскими.

Весь опыт современной художественной культуры подтверждает, что декадентское искусство не способно раскрыть объективные процессы действительности, борьбу нового со старым. Его идейно-теоретической, философской базой, как правило, является агностицизм. На наш взгляд, несостоятельно утверждение, что единственно возможный путь развития новейшего искусства и заключается в «мирном слиянии», «интеграции» «старого» реализма и современного модернизма, что будто бы у искусства XX века нет иного пути к вершинам художественной правды, чем путь модернистских исканий.

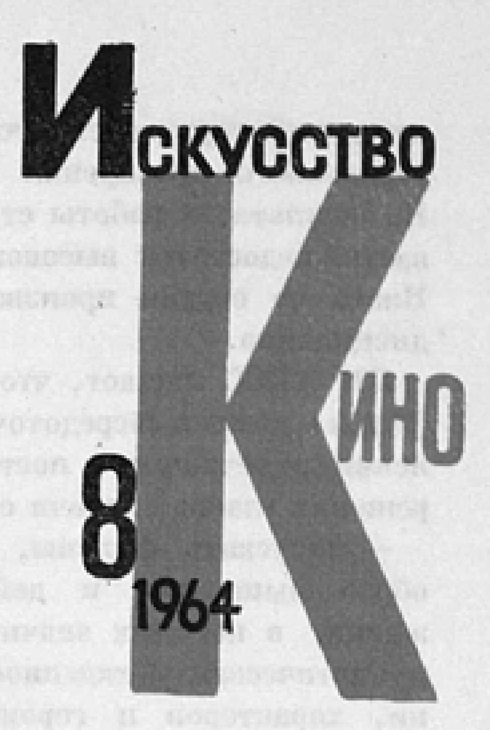
Теория «интеграции», «стирания граней» между реализмом и модернизмом уводит искусство с пути служения народу, социальному прогрессу.

Отвергая модернизм и формализм, мы оберегаем искусство от анархического своеволия и субъективизма, укрепляем его творческое, созидательное начало, его революционность и народность, активную, преобразующую силу его идей. Генеральную линию развития литературы XX века мы видим в освоении и обогащении традиций критического и социалистического реализма — традиций М. Горького и М. Андерсена-Нексе, Р. Роллана и Т. Драйзера, Т. Манна и Г. Манна, П. Неруды и Б. Брехта, М. Шолохова и Л. Кручковского, А. Барбюса и Луи Арагона, В. Маяковского и В. Незвала, М. Садовяну и И. Бехера.

Исходя из нашего богатейшего опыта строительства социалистической культуры, мы утверждаем, что направляющее партийное руководство развитием искусства не только не ограничивает художника, но всемерно содействует успеху его творческой деятельности. Говорить о руководстве искусством как о «диктате» может лишь тот, кто не знаком с коренными изменениями в советском искусстве, во всей нашей общественной жизни, кто не знает о действительных успехах, достигнутых в результате восстановления ленинских норм государственной и партийной жизни. Время, прошедшее после встреч руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства, повседневная кипучая творческая работа, живые и острые дискуссии о новых книгах, фильмах, спектаклях, картинах и скульптурах, операх и симфониях — все это еще раз подтвердило благотворность партийного руководства для успешного развития советской литературы и искусства.

Высокие и вдохновляющие цели указывает партия советскому искусству, призванному активно служить задачам коммунистического преобразования мира.

Мечта великого Ленина об искусстве как неразрывной части общепролетарского, общепартийного дела воплотилась в наши дни в живую реальность. Помогать партии в идейном и художественном воспитании строителей коммунизма, удовлетворять их многообразные духовные запросы — таково высокое призвание советской литературы и искусства.



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА
СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Год издания 34-й

В ЦЕНТРАЛЬНОМ КОМИТЕТЕ КПСС

К НОВОМУ ПОДЪЕМУ СОВЕТСКОГО КИНОИСКУССТВА

Центральный Комитет КПСС принял постановление «О работе киностудии «Мосфильм».

ЦК КПСС отметил, что киностудия «Мосфильм» после встречи руководителей партии и правительства с творческой интеллигенцией добилась некоторого улучшения в своей работе. Коллектив студии создал ряд крупных кинопроизведений. Вышедшие в последнее время фильмы «Живые и мертвые», «Тишина» и некоторые другие означают важную победу метода социалистического реализма.

Известному повышению уровня работы студии способствовали новые формы привлечения художественной общественности к созданию кинокартин — творческие объединения, художественные советы и сценарные редакционные коллегии, в состав которых вошли талантливые писатели, режиссеры, актеры, операторы, представители других кинематографических профессий.

Однако, указывается в постановлении, на киностудии «Мосфильм» еще не произошел нужный поворот в творческой жизни, который соответствовал бы высоким требованиям, предъявленным партией на июньском (1963) Пленуме ЦК КПСС к киноискусству как к одной из главных ударных сил идеологического фронта. Законом деятельности «Мосфильма» еще не стало требование: каждый фильм — произведение высокого идейно-художественного уровня, каждый фильм — страница жизни советского народа.

Наряду с произведениями, получившими признание у зрителей, еще выпускается большое количество слабых кинокартин, отмеченных печатью равнодушия, поверхностно отображающих, а порой и опошляющих и нашу жизнь и наши идеалы. В некоторых из них творческий поиск и художественное мастерство подменяются некритическим заимствованием худших приемов буржуазного кинематографа, что ведет к утрате великих революционных традиций советской кинематографии.

Руководители студии не заняли принципиальных позиций в решении идейно-творческих вопросов, медленно перестраивают работу по воспитанию у творческих кадров чувства коллективной ответственности за каждый фильм, не принимают своевременных мер к предупреждению идейных ошибок и творческих неудач, не осуществляют необходимой заботы об обеспечении тематических планов высокохудожественными и важными по проблематике киносценариями.

Не всегда рационально используются актерские кадры. В ряде случаев создание полноценных про-

изведений тормозится несовершенной системой материального поощрения творческих коллективов. На результатах работы студии отрицательно сказывается недостаток высококачественных кинопленок. Низка на студии производственная и финансовая дисциплина.

ЦК КПСС считает, что коллектив студии «Мосфильм» должен сосредоточить свои усилия на устранении отмеченных в постановлении недостатков и решении главной задачи советской кинематографии:

— выпускать фильмы, раскрывающие советский образ мышления и действия, советский образ жизни, в которых значительное содержание, коммунистическая убежденность, глубокое знание жизни, характеров и героических дел наших людей были бы органически слиты с совершенной художественной формой, высоким профессиональным мастерством. Нужно полностью преодолеть в среде работников кино ошибочные эстетические взгляды и представления, полностью осознать, что советская кинематография может оставаться первой кинематографией мира, существовать и развиваться только как искусство социалистического реализма;

— воссоздавать на экране историю борьбы Коммунистической партии и советского народа за победу социализма и коммунизма в нашей стране. Серьезным вкладом в коммунистическое воспитание народа должны явиться кинокартины, посвященные 50-летию Советской власти и 100-летию со дня рождения В. И. Ленина;

— выпускать кинокартины, разоблачающие буржуазный образ жизни, помогающие партии в ее борьбе за торжество коммунистической идеологии, за укрепление мира во всем мире и взаимопонимания между народами;

— создать подлинно творческую обстановку во всех подразделениях и коллегиях студии, при которой были бы исключены случаи запуска в производство слабых в художественном отношении сценариев; поручать постановку фильмов талантливым мастерам; покончить с положением, когда ведущие кинорежиссеры годами не ставят фильмов. Опора на наиболее талантливые кадры должна стать важнейшим принципом деятельности студии. Необходимо поднять роль сценарных редакционных коллегий, смысл работы которых состоит не в том, чтобы осуществлять административно-бюрократические функции, а в том, чтобы обеспечить творческую обстановку, повышенную требовательность к идейно-художественным достоинствам кинопроизведений и к привлечению в кино наиболее талантливых писателей, к оказанию им квалифицированной помощи.

ЦК КПСС вменил в обязанность киностудии «Мосфильм» выпуск кинокартин, отличающихся тематическим и жанровым разнообразием. Необходимо развивать производство широкоформатных и широкоэкранных цветных кинокартин и всячески поощрять выпуск кинокомедий, музыкальных и приключенческих фильмов, рассчитанных на самые различные возрасты и слои населения.

ЦК КПСС обязал дирекцию и партийную организацию студии «Мосфильм» разработать и провести в жизнь мероприятия по выполнению данного постановления. Обратить особое внимание на создание таких взаимоотношений в коллективе, при которых стали бы невозможны идейно-художественный брак в творчестве, захваливание неудачных кинокартин, длительные простои крупных режиссеров-постановщиков и актеров. Необходимо сосредоточить усилия на лучшей организации идейно-воспитательной работы среди творческих кадров, заботливо помогая им в правильном художественном осмысливании явлений действительности и поддерживая творческие искания на главной линии развития советского искусства.

ЦК КПСС обратил внимание Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии и дирекции студии «Мосфильм» на необходимость решительного улучшения работы по профессиональной подготовке и творческому использованию кадров киноактеров. Наряду с выдвижением новых молодых талантов надо чаще привлекать к съемкам популярных в народе актеров, готовить в качестве одной из форм повышения интереса зрителей к будущему фильму сценарии, специально рассчитанные на наиболее популярных мастеров сцены и экрана.

Считать одной из важнейших задач Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР идейно-творческое воспитание актеров кино. Обязать Оргкомитет совместно с киностудией «Мосфильм» упорядочить деятельность актерской студии, создать в Доме кино творческую базу для учебно-тренировочной и сценической деятельности киноактеров, для организации с их участием спектаклей и концертов, платных премьер новых кинофильмов (с отчислением доходов в госбюджет) и других мероприятий.

ЦК КПСС поручил Государственному комитету Совета Министров СССР по кинематографии и Министерству финансов СССР в трехмесячный срок внести предложения о повышении материальной заинтересованности киностудий и съемочных групп, целиком поставив их в зависимость от творческих и производственно-экономических итогов в их работе.

ЦК КПСС обратил внимание ЦК компартий союзных республик, Московского горкома, Ленинградского и Свердловского промышленных обкомов КПСС на необходимость усиления идейно-воспитательной работы среди творческих кадров киностудий и создания подлинно творческой обстановки, исключающей выпуск идейно неполноценных и художественно слабых картин.

С. ГИНЗБУРГ

Ленин о кино

Вышел в свет новый сборник ленинских документов и материалов о кино*. Появление этой книги — очень важное событие для всех работников культурного фронта, и не случайно она была распродана за несколько дней. Дело не только в том, что три предшествующих аналогичных издания давно уже стали библиографической редкостью, но и в том, что в этом сборнике взгляды Ленина на кино раскрыты гораздо полнее. В отличие от предшествующих рецензируемый сборник включает все известные высказывания Ленина о кино (в том числе обнаруженные сравнительно недавно), значительную часть мемуарных материалов, характеризующих отношение Ленина к кинематографии, кроме того, ряд документов, показывающих осуществление соответствующих ленинских директив.

Каждый, кто занимается вопросами строительства социалистической культуры, партийной пропаганды и агитации, народного просвещения и в особенности непосредственно работает в области кино, найдет для себя в этой книге очень много важного и поучительного. Она обогащает даже тех читателей, которые хорошо знают все включенные в нее документы,— объединив эти документы, она помогает лучше понять не только значение тех или иных ленинских кинодиректив, но и о б щ и й в з г л я д Ленина на роль кинематографии.

Никто так хорошо, как Ленин, не понимал потенциальное значение и возможности кино и никто так много, как Ленин, не сделал для его превращения в «самое важное из искусств».

При этом, однако, о кино как виде художественного творчества Ленин высказывался сравнительно редко. Это объясняется не только тем, что он не считал себя специалистом в области искусства. Главная причина этого состояла в ином; в том, что при жизни Ленина кино, будучи самым распространенным и доступным народным массам развлечением, не стало еще самостоятельным искусством, хотя и создало уже отдельные художественно ценные фильмы.

Те немногочисленные достижения, которыми располагало тогда игровое кино, были связаны с перенесением на экран опыта литературы и театра и с разработкой необходимых для этого выразительных средств. Собственных традиций кино еще не накопило, и основную часть его произведений составляли художественные суррогаты. В силу промышленного характера кинопроизводства люди, создающие фильмы, в условиях капитализма находились в такой прямой и неограниченной зависимости от «денежного мешка», какую не испытывали ни писатели, ни художники, ни театральные дея-

САМОЕ ВАЖНОЕ ИЗ ВСЕХ ИСКУССТВ

ЛЕНИН О КИНО

ИСКУССТВО

* «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино». Сборник документов и материалов, М., «Искусство», 1963.

тели, ни музыканты. Кино было не искусством, а развлечением, иногда доброкачественным и даже полезным, но обычно дурным, приносящим «больше зла, чем пользы, нередко развращая массы отвратительным содержанием пьес». Поэтому до революции Ленин, по шутливому выражению Н. К. Крупской, был «антисинемистом».

Ленинский декрет о национализации кинофотопромышленности и торговли освободил кинематографию нашей страны от власти предпринимателей. Но став независимыми от своих вчерашних хозяев, сценаристы, режиссеры, операторы и актеры, воспитанные в буржуазном кино, даже если они сочувствовали революции, не могли сразу превратиться из буржуазных в пролетарских кинодеятелей. Их вкусы, их взгляды на жизнь и на свои задачи оставались еще прежними.

Все это определило иное отношение Ленина к кино, чем к старшим искусствам. Как известно, Владимир Ильич проявлял немалую заботу о сохранении лучших достижений предреволюционной художественной культуры. Что же касается игрового, развлекательного кинематографа, который мы унаследовали от прошлого, то он принимал его как неизбежное на некоторое время зло. Он допускал его существование, но только «для привлечения публики». И поэтому к «бесполезным лентам» «более или менее обычного типа» он предъявлял только одно требование — чтобы они не содержали «похабщины и контрреволюции».

В знаменитой своей беседе с Луначарским Ленин определил как самую важную задачу кино «художественную пропаганду наших идей в форме увлекательных картин», но указывал, однако, что «время производства таких фильм, может быть, еще не пришло».

Как же можно было приблизить это время и как должен был развиваться кинематограф — эволюционным или революционным путем? Следовало ли дожидаться постепенного превращения пустого развлечения в подлинное искусство или же надо было найти возможности немедленного использования существующего кинематографа для революционной пропаганды и просвещения масс? Ленин избрал второй путь. Он поставил перед кинематографистами задачу хроникального отражения событий революции и создания научно-популярных и технико-инструктивных фильмов. И тем самым уже в первые годы революции сделал кино оружием политического и культурного воспитания масс.

Становление советского кино шло не через самодовлеющие поиски: мы знаем, как сурово Ленин осуждал «теоретически неверные и практически вредные всякие попытки выдумывать свою особую культуру», которые имели место в Пролеткульте и которые, как отмечало Письмо ЦК РКП о Пролеткультах, отражали «полубуржуазные философские «системы» и выдумки». Становление советского кино шло через участие в революционной практике. А если кинематографисты, выросшие в буржуазном коммерческом кино, не в состоянии были на первых порах образно осмыслить новую революционную действительность, то они все же могли ее отразить. И отражая ее, находясь в ее гуще, своими путями приходили к ней, становились ее сторонниками, даже участниками дела революционного преобразования.

«Производство новых фильм... надо начинать с хроники»,— говорил Ленин. Как показывают материалы сборника, из всех видов кино Ленин наибольшее внимание уделял именно кинохронике. Он требовал, чтобы кинохроника стала «образной публицистикой, в духе той линии, которую, скажем, ведут наши лучшие советские газеты». Он заботился об изготовлении хроникальных фильмов актуального политического содержания (например, о суде над Колчаком и его министрами) и даже сам занимался поисками пленки для их изготовления (записка Ленина в Наркомздрав). Он намечал тематику наиболее важных хроникальных съемок (записка В. Пола, ряд устных указаний Ленина операторам-хроникерам). Он требовал использования иностранной кинохроники, разоблачающей империалистическую политику колонизаторов.

Целый ряд включенных в сборник документов показывает, что с неменьшим вниманием относился Ленин и к продвижению актуальной революционной хроники к организованному красноармейскому и рабоче-крестьянскому зрителю, к использованию кинохроники в работе воинских агитпунктов, агитпоездов и агитпароходов и к посылке хроникальных съемок о жизни Советской страны за рубеж, где они наглядно опровергали бы клеветническую кампанию империалистов, направленную против первого в мире государства трудящихся.

Внимание Ленина к кинохронике было обусловлено в первую очередь ее значением как средства агитации фактами, как объективной политической информации, обладающей неопровержимостью документа и одинаково доступной всем категориям зрителей независимо от их культурного развития. Оно объясняется также и тем, что в первые годы Советской власти, особенно в трудных условиях гражданской войны, хроника явилась единственным видом кино, который можно было непосредственно использовать в революционной борьбе.

Именно поэтому хроника стала тем главным звеном, вытянув которое, можно было построить новую, подлинно народную кинематографию.

И действительно, весь ход развития советского кино вплоть до появления «Стачки» и «Броненосца «Потемкин» с абсолютной очевидностью доказывает, что оно формировало свой метод и стиль на опыте революционной кинохроники. Снимать хронику революции можно было, только находясь в гуще ее событий, и поэтому хроника воспитывала кинематографистов, давала им знание и понимание происходящего, превращала лучших из них в людей, своими особыми средствами участвующих в политической борьбе.

Идейный рост кинематографистов стимулировал их творческие поиски.

В операторской работе путь шел от бесстрастных, протокольных фотографий тех или иных политических событий к таким изобразительным композициям, которые объясняли смысл происходящего и выражали отношение к нему оператора.

Развитие режиссуры шло от простых склеек отдельных документальных кадров с поясняющими их надписями к монтажным сочетаниям кадров между собой и кадров с титрами. Возможности монтажного сочетания слова (титра) с изображением, столь важные для кинопублицистики, были открыты режиссерами, монтировавшими кинохронику в годы гражданской войны.

Как этого требовал Ленин, кинохроника впитывала опыт советской печати. Излюбленный прием образной публицистики, характерный для ранних советских газет,— прием контрастного сопоставления («У нас и у них», «Раньше и теперь» и т. п.) — получил широкое распространение в кинохронике, и в нем, как в зерне, содержалось уже понимание значения монтажа. Монтажные и изобразительные поиски, возникшие в кинохронике и превратившие ее в образную публицистику, привели в конечном счете к появлению классики советского немого кино.

Но еще в годы гражданской войны и восстановительного периода кинохроника оказала огромное влияние на советские художественные фильмы, посвященные революционной современности*. В лучших из агитфильмов, как это установил Г. Журов, либо широко использовалась кинохроника, либо действительность изображалась в строго документальной манере. То же стремление к документальности по-своему сказывалось тогда в экспериментах школы Л. Кулешова, где оно выражалось и в соединении инсценированных кусков с хроникальными и в отказе от актерской игры, заменяемой фиксацией естественного поведения человека («натурщика»). Ленинское указание о том, что производство собственных фильмов надо начинать с хроники, необычайно глубоко отразилось на всей творческой практике кинематографистов и определило ход развития советского немого киноискусства. Более того, оно подготовило наше кино к осуществлению того требования, которое Ленин выдвигал на будущее, требования создания «увлекательных картин, дающих куски жизни и проникнутых нашими идеями — как в том, что они должны были выдвинуть перед вниманием страны из хорошего, развивающегося, обадривающего, так и в том, что они должны были бичевать у нас или в жизни чужих классов и заграничных стран». Это требование Ленина, которое донес до нас Луначарский, столь же современно сейчас, как и тогда, когда оно было высказано. Оно одинаково важно для всех искусств, ибо в нем выражены принципы социалистического реализма.

Другой областью кино, которой Ленин уделял почти столько же внимания, как и хронике, была область научно-популярных и учебно-производственных фильмов, определяемых им как «образные публичные лек-

* Единственная область кино, на которую хроника почти не оказала влияния, — это экранизации классических произведений литературы и вообще игровые фильмы, имеющие в своей основе материал прошлого. Здесь кинематограф, как и в лучших дореволюционных фильмах, шел за театром и литературой, перенося на экран их опыт.

ции»*. В сборнике «Ленин о кино» содержится целый ряд документов Ленина, свидетельствующих об этом, а также дополняющих эти документы мемуарных материалов. Еще в 1913 и 1914 годах Ленин в статьях, написанных для «Правды», обратил внимание на использование кино в борьбе за повышение производительности труда. Подчеркивая, что в капиталистических условиях такое использование кино (как элемент «системы Тэйлора») направлено против рабочего, Ленин вместе с тем отмечал, что оно «подготовляет то время, когда пролетариат возьмет в свои руки все общественное производство и назначит свои, рабочие, комиссии для правильного распределения и упорядочения всего общественного труда».

В период между Февралем и Октябрем Ленин в беседе с В. Бонч-Бруевичем дал высокую оценку заграничным цветным** фильмам по естествознанию и особенно выпускаемым в рекламных целях фильмам, демонстрирующим работу лучших тракторов и сельскохозяйственных орудий в США и Канаде. Он говорил своему собеседнику, что «вот эти фильмы, сопряженные с лекциями, были бы в высшей степени полезны и занимательны для малоподготовленного зрителя...»

А в опубликованной в 1920 году заметке руководитель фотокиноотдела Д. И. Лещенко сообщает слова Ленина о том, что «было бы весьма целесообразно путем кинематографической фильмы ознакомить широкие массы с земледелием и рабочей жизнью на фабриках и заводах Запада и Америки, продемонстрировать обработку земли при помощи современных технических усовершенствований, а также развернуть перед рабочей массой интенсивную и дисциплинированную работу на крупных заводах и фабриках Европы и Америки».

Как замечательно перекликается текст этой заметки с доoктябрьскими высказываниями Ленина об использовании кино для пропаганды агротехзнаний и повышения производительности труда!

* Многие мысли Ленина об учебном кино развиты в работах Н. К. Крупской. См. об этом, в частности, ее выступление на I Всесоюзном партийном совещании по кинематографии, опубликованное в сборнике «Н. К. Крупская об искусстве и литературе» (М., 1963).

** В то время фильмы раскрашивали от руки, кадр за кадром.

После Октября Ленин проявлял много заботы о том, чтобы подобные фильмы, особенно знакомящие с новой, передовой техникой, помогающей решить важнейшие задачи хозяйственного строительства, выпускались и демонстрировались в нашей стране.

Особенно ярко демонстрируют эту заботу представленные в сборнике многочисленные ленинские документы, посвященные кинематографической пропаганде нового, прогрессивного способа торфодобывания — «Гидроторф», изобретенного советским инженером Р. Классоном. Из этих документов видно, что Ленин заботился и об изготовлении фильмов, показывающих новый метод, и о просмотре их специалистами, партийными и советскими работниками, и о показе их широкой аудитории людей, непосредственно занятых торфодобыванием, и даже о качестве лекционного сопровождения фильмов!

Но более всего ленинское отношение к кино как средству просвещения и обучения характеризует составленный Лениным в 1919 году проект Программы РКП, где кино впервые определено как средство самообразования и саморазвития рабочих, а также трудовых крестьян. Спустя год в важнейший партийно-политический документ «Тезисы о производственной пропаганде (черновой набросок)» Ленин также вводит специальный пункт о кино: «Более широкое и систематичное использование фильм для производственной пропаганды. Совместная работа с киноотделом».

К сожалению, эта мысль Ленина о более широком и систематичном использовании кино для производственной пропаганды не получала на протяжении целого ряда лет должного воплощения в практике нашего кино. Несмотря на исключительно удачный опыт создания и использования в курсовой сети автотракторного кинокурса, осуществленного под руководством академика Чудакова, возможности кино как средства производственного обучения использовались крайне недостаточно. И только в последнее десятилетие мысли В. И. Ленина о кино как средстве технической и агрономической пропаганды нашли достойное продолжение в целом ряде указаний и высказываний Н. С. Хрущева. Особенно много ценных мыслей об этом мы находим в записке товарища Н. С. Хрущева в Президиум ЦК КПСС «О некоторых вопросах, связанных с осуществлением курса партии на интенсификацию

сельского хозяйства». Сейчас можно надеяться, что при должном внимании нашей общественности и печати кинематография станет тем действенным и важным средством технического и агрономического обучения, каким ее хотел видеть Ленин.

Было бы непростительным легкомыслием пытаться в небольшой журнальной статье дать представление о всем том богатстве, которое содержится в ленинских высказываниях о кино. Тема «Ленин о кино» ждет серьезного исследования, а здесь я могу только обратить внимание читателей на некоторые затронутые в этих высказываниях и кажущиеся мне особенно важными или актуальными проблемы. Поэтому я остановлюсь еще только на проблеме продвижения здорового кино к зрителю, которая очень заботила Ленина. Она затронута во множестве ленинских документов и в беседах Ленина со своими ближайшими сотрудниками. В сборнике опубликован целый ряд конкретных указаний Ленина по продвижению кино к организованному рабоче-крестьянскому и красноармейскому зрителю, о создании детских кинотеатров, о бесплатном снабжении государственных учреждений кинокартинами, об ассигновании иностранной валюты для закупки за границей нужных фильмов и киносырья и многое другое. При этом забота о размахе кинопропаганды связывается с заботой об ее идейном качестве. В знаменитой директиве Литкенсу Ленин требует «картины пропагандистского и воспитательного характера... давать на проверку старым марксистам и литераторам, чтобы у нас не повторялись не раз происходившие печальные казусы, когда пропаганда достигает обратных целей».

Большой интерес представляет содержащееся в этой директиве требование соблюдения определенной пропорции в кинорепертуаре, то есть, иначе говоря, показа в каждом сеансе хроникальных, научно-популярных и художественных фильмов.

«Большая кинопрограмма», объединяющая все виды кино в одном сеансе, постепенно входит в жизнь. Но она все еще демонстрируется редко, и выглядит это до сих пор экспериментом. Это, по-видимому, объясняется прежде всего нежеланием хозяйственников вводить новую, более сложную для них систему кинопоказа, но подкрепляется обычно «теоретическими» соображениями. Иногда говорят, что ленинское требование пропорции в кинорепертуаре было высказано тогда, когда не было еще идейно и художественно ценных сюжетных игровых картин, и что сейчас в связи с успехами киноискусства оно утратило свою актуальность

Так ли это на самом деле? Конечно, сейчас сюжетные игровые картины демонстрируются не для рекламы и дохода — они служат делу идейного и эстетического воспитания масс. Но является ли это основанием для исключения из сеансов научно-популярных, мультипликационных и других картин? Думается, что ни в коей мере. Как ни широки запросы советских кинозрителей, только немногие из них пойдут специально смотреть целую программу научно-популярных или мультипликационных фильмов. А короткометражный научно-популярный или мультипликационный фильм, так же как и хронику, в составе общей «Большой программы» с удовольствием и пользой просмотрит каждый.

«Большая кинопрограмма» должна занять теперь постоянное, а не «экспериментальное» место в репертуаре всех кинотеатров.

●

В заключение несколько слов об издании сборника «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино». Я имел возможность убедиться, что составитель А. Гак, научный редактор И. Смирнов и издательский редактор В. Рязанова, готовя издание к печати, в ряде случаев занимались подлинно исследовательской работой. Это определило достигнутый ими результат. Удачно расположение материалов, разделенных на четыре части (статьи, письма, записки, стенограммы выступлений Ленина; правительственные документы, подписанные Лениным; документы, характеризующие исполнение ленинских кинодиректив; воспоминания). Пользу читателю принесут приложения, в которых даны даты жизни и деятельности Ленина, связанные с кино, и список неразысканных документов Ленина о кино. Неплохо составлены и примечания, которым, однако, недостает академической строгости. Достаточно полна библиография.

Единственный существенный недостаток сборника — это отсутствие серьезной вступительной статьи, которая ориентировала бы читателей в материале. Можно пожелать, чтобы во второе издание сборника, которое нужно уже сейчас, такая статья была введена.

А. КАРАГАНОВ

Сила киноправды

I

окументальное кино — экранная память народа. Оно фиксирует не только факты, но и восприятие фактов — духовное и нравственное состояние общества; не только видимый облик предметного мира, но и движение человеческих мыслей и чувств.

Документальное кино — орудие самопознания советского общества, мощное средство идейной борьбы и воспитания нового человека.

Документальный фильм часто называют совестью кино. И это понятно. Прямое обращение к реальной действительности, непосредственное ее изображение путем наблюдения и соединения фактов позволяет документалистам создавать кинолетопись времени и оказывает мощное влияние на утверждение правды во всех областях кинематографического творчества.

Известно, что подлинная правда дается далеко не всем, кто к ней стремится. В современном западном кино стремлениями к правде вымощены многие дороги в сторону лжи. Поиски киноправды приводят к цели только тогда, когда художник за фактами умеет разглядеть явления, за явлениями — процессы. И эта цель часто ускользает, когда на поиски киноправды идет художник, остающийся в плену буржуазных представлений о жизни. Он хочет показать жизнь такой, какова она есть, не умея постигнуть ее глубинных процессов и противоречий. Поэтому воспроизводимые им факты бывают частичными и двойственными, они не ведут мысль зрителя в глубины жизни, не открывают ее процессов и закономерностей.

Мир достоверных, но незначительных подробностей (а именно им чаще всего ограничивается буржуазный кинодокументалист) может быть очень обманчивым. Показывая разрозненные факты, взятые вне исторического движения жизни, художник, даже при критической оценке окружающего, почти неизбежно начинает демонстрировать «прочную буржуазность» бытия, становится вольным или невольным проповедником стародавней идеи о роковой испорченности и неизменяемости мира.

При оценке и анализе «киноправды» в буржуазном кино надо иметь в виду и такое обстоятельство: даже тогда, когда документалисты выступают против лживого бутафорского искусства, они остаются в рамках буржуазных рыночных отношений.

Ни Руш, ни Рюсполи,— пишет Реймонд Борд в своей статье «Проблемы киноправды» («Позитиф», 1962, № 49), — не могут позволить себе роскошь быть «чистыми свидетелями». Они работают на продюсера, который включен в капиталистический рынок. Поэтому даже в тех случаях, когда они критикуют капитализм, они должны понравиться буржуазной публике.

«Отвечая определенным коммерческим требованиям и достигая временами тонкого мастерства художника-очевидца, они стремятся компенсировать заданность постановки излишней небрежностью съемки. В этом — парадокс киноправды. Съемка ведется очень квалифицированно, но в то же время она как бы спотыкается. Оператор дает изображения детально — взглядом портретиста, но он трясет камеру как дебютант...»

У документалистов, по-буржуазному трактующих «киноправду», тяготение к «антикино» проявляется не только в манере съемки. Многие из них весьма скептически оценивают искусство монтажа, объявляют «монтажный кинематограф» устаревшим.

Известно, что монтаж используется многими документалистами как весьма действенное средство кинематографического анализа жизни. Ведь, сжимая, концентрируя или растягивая реальное время действия, сталкивая разные факты и потоки жизни, режиссер может полнее, ярче показать ее движение или же сосредоточиться вместе со зрителем на ее существенных деталях...

В документальном фильме «Майн кампф» есть кадры — цитата из нацистского фильма «Триумф воли».

На нюрнбергском стадионе молодежь в форме «Трудфронта», выстроившись перед фюрером, 'проводит своеобразную перекличку: «Я из Померании!», «Я из Кенигсберга!», «Я из Силезии!»...

Проходит несколько лет.

На экране кадры прохода пленных по Москве. В этот момент снова повторяется запись нюрнбергской «переклички»: бодрые, наглые голоса завоевателей, сообщающих, из каких городов Германии двинулись они завоевывать мир, звучат теперь на фоне «марша» военнопленных. Таким столкновением разновременных съемок и записей создатели этого фильма добиваются поразительного эффекта.

В западном киноискусстве появилось сейчас немало теоретиков, которые поспешили долгие планы и дедраматизацию фильма объявить непременными признаками современного искусства, отлучив от современности всякие иные стили и искания. Тут отчетливо проявился эгоцентризм индивидуалистической мысли.

Получается весьма парадоксальная картина: наиболее крикливые защитники прав индивидуальности, свободы творчества выступают завзятыми догматиками: они буквально декретируют, что считать современным, одни приемы канонизируют, другие отлучают от киноискусства... Особенности и слабости своего искусства, рожденные ограниченностью или ущербностью социальной позиции художника, они пытаются перенести на все мировое кино.

Подлинными продолжателями традиций нашего провозвестника «киноправды» Дзиги Вертова являются те прогрессивные кинематографисты Запада, для которых «киноправда» означает много больше, чем манера съемок или построения фильма, для которых правдивость киноискусства, его познавательная роль неотделимы от задач борьбы за мир, демократию и счастье трудового народа.

Разбирая «Прекрасный май» Криса Маркера, Жорж Садуль писал: «Маркер превратил свою камеру в «бродящее по Парижу зеркало». Он вспомнил мысль Жана Кокто: «Зеркалам следовало бы немного подумать, прежде чем отражать» — в фильме Маркера он по справедливости увидел «мыслящее зеркало». И вот общий вывод Садуля об искусстве таких художников, как Маркер, как Ивенс: «Киноправда — это человек, стоящий на определенных позициях, а не машина, равнодушно фиксирующая все хорошее и плохое».

Хочется в этой связи вспомнить письмо А. М. Горького И. Скворцову-Степанову, написанное в ноябре 1927 года и посвященное предстоящему юбилею Горького. Алексей Максимович умолял Скворцова-Степанова воспрепятствовать раздуванию юбилейного шума: если он предстанет перед людьми юбиляром, «они — как это всегда бывает — начнут показывать мне самих себя умниками и вообще «подтянутся». Художнику же, как вы знаете, необходимо застигать людей врасплох и отнюдь не в позах для прелестного фотографического снимка. Разумеется, мне важно в человеке найти прежде всего его хорошее, ценное, но я должен сам найти это, наблюдаемый же показать свое ценное или не умеет, или умеет плохо, или же вместо подлинного своего лица показывает — от конфуза, а также от излишней храбрости — какое-нибудь другое место.

Все это я пишу совершенно серьезно, и за шутливым тоном скрывается умоляющий».

В конце письма Горький настойчиво повторяет свою просьбу — дать ему возможность «бесшумно побывать везде, где следует быть».

Как мы видим, Горький тоже высказывался за то, чтобы застигать людей «врасплох». Но такое наблюдение он считал для себя, художника, необходимым, потому что оно помогает видеть правду жизни и прежде всего то хорошее, ценное, что есть в человеке и что сам человек показать не умеет. Не о приемах подчеркнутой натуральности художественных изображений думал Горький, высказывая свои соображения о методике наблюдений, не о том, чтобы показать читателю стихийный «поток жизни», а о проникновении в сущность образов, о реализме искусства.

Об этом и заботятся наши советские документалисты, когда ищут наиболее совершенные и наиболее современные пути развития образной публицистики.

II

После 1953 года и особенно после XX съезда КПСС в документальном кино, как и по всему фронту искусства, начались благодатные перемены. Восстанавливаются очищенные от наслоений вчерашнего дня традиции подлинной киноправды, реалистического показа народной жизни во всех ее проявлениях.

Для современного развития документального кино особое значение имеют фильмы, правдиво показывающие и прославляющие созидательное творчество народа, труд советского человека. Вот почему из всех произведений последних лет я хотел бы здесь особо выделить сейчас фильмы Р. Кармена о нефтяниках, И. Посельского и А. Медведкина о целинниках, Р. Григорьева о строителях газопровода, М. Каюмова о хлопкоробах.

Советские люди, ставшие героями этих талантливых фильмов, показаны в обстановке повседневного труда. Как правило, наши современники естественны, не играют самих себя, а живут перед аппаратом своей обычной жизнью (легко себе представить, каких усилий это стоило режиссерам и операторам!).

Правдивая интонация фильмов помимо всего прочего связана и с тем, что трудовые свершения героев даются не только в их результате, не в праздничном отчете с экрана, а в живом движении, в процессе борьбы и усилий — и сразу становится видно, что оператор не приехал на готовенькое, а вместе со своими героями прошел их нелегкий путь к победе.

Среди фильмов, посвященных трудовому творчеству народа, помимо упомянутых хочется назвать и такие работы, как «Годы и люди», «Эхо в горах», «Огни Мирного», «Частица родной земли», «Рассказ об одной ночи», «Мечты и судьбы», «Два имени — одна жизнь», «Михаил Довжик», «Инна».

Эти фильмы не похожи друг на друга, но их объединяет стремление их авторов глубже войти в жизнь, в быт человека, в его трудовые будни, исследовать его характер, раскрыть его своеобразие.

Свой взгляд на мир, труд, место человека в жизни, взгляд своеобразного художника и взволнованного советского гражданина видим мы в фильмах режиссера У. Брауна «Стройка», «Рабочий», в фильмах А. Косачева и Е. Кряквина «Начинается город» и «Сырые запахи реки»...

Их авторы не стремятся к показу чего-то исключительного, из ряда вон выходящих событий, особенных ситуаций. Они полагают, что каждый день жизни чабана или монтажника по-своему значителен и задача документалиста — извлечь поэзию из повседневности, правдиво показать величие труда простых, скромных людей, делающих свое дело, не думая ни о подвиге, ни о славе. Такое понимание повседневной жизни людей труда не остается только «внутренним заданием» кинематографиста — оно входит в ткань фильма, определяя его атмосферу и поэтический строй.

Уже давно перестала быть темой дискуссий распространенная когда-то среди документалистов теория, что средствами документального кино будто бы нельзя проникнуть во внутренний мир человека, раскрыть его характер,— она опровергнута самой практикой. Успех в решении этой задачи чаще всего достигается умелым использованием метода кинонаблюдений, активным и умным включением репортажа в документальный фильм. Репортаж в лучших работах наших документалистов — не просто событийная съемка, он раскрывается как истинно художническое умение выхватить из потока разрозненных фактов, из гущи событий наиболее характерное, способное передать существо жизненного явления и вызвать у зрителя ответный душевный отзвук. Когда репортер умеет снайперски «схватить» жест, улыбку, мимику, реплику, выражение глаз, рождается тот репортаж чувств, без которого не может быть полным и глубоким кинопортрет человека.

Как достоверно и по-человечески тепло снято поведение спортсменов — не в момент их выступлений, а в эпизодах, предшествующих им, или после состязаний — в картине А. Рыбаковой «На старте миллионы» и в ее же маленьком очерке «Мяч над сеткой». Волнение перед стартом, радость успеха, огорчение, сосредоточенность, ожидание гонга — все эти живые человеческие чувства передаются с экрана и не могут оставить равнодушным зрителя. В этой связи

можно было бы вспомнить и блестяще снятые И. Гутманом сцены у театральной кассы в фильме «Перед началом спектакля», и выразительные эпизоды с директором интерната и родителями в фильме С. Медынского «Дом на пути», и многие кадры фильма Р. Кармена «Гость с острова Свободы».

Растет жанровое многообразие документального кино. В фильмах последних лет мы встречаем и героический репортаж-воспоминание («Его звали Федор»), и поэтические размышления («О чем ты думаешь, солдат» И. Бессарабова), и лирическую зарисовку — песню без слов («Март—апрель» И. Горчилина).

Документальное кино умеет быть не только поэтичным, но и гневным. Примером боевой постановки острых вопросов и публицистической страстности в борьбе с пережитками прошлого является экранный фельетон «Среди белого дня», снятый С. Шульманом. Авторы решительно выступили не только против тех, кто устроил очаг религиозного дурмана под видом межколхозного дома отдыха, но и против тех липовых коммунистов, которые готовы «мирно сосуществовать» хоть с чертом, хоть с дьяволом, лишь бы не выносить сор из избы.

Советскому документальному кино принадлежит заслуга новаторского развития жанра историко-революционного и историко-биографического фильма. Опыт и традиции произведений Эсфири Шуб «Падение династии Романовых», «Россия Николая II и Лев Толстой», «Великий путь» живут и развиваются в новейших работах советских документалистов.

В отличие от многих зарубежных исторических картин, основанных на архивных киноматериалах, трактуемых с позиций «героя», двигающего историю, или рассматривающих исторические события как результат фатального стечения обстоятельств, советские историко-документальные киноленты воспроизводят реальное движение истории, неодолимую революционную и созидательную силу народных масс, историческую значительность человека революции, строителя нового мира.

Большое и важное место в развитии этого жанра занимают фильмы «Незабываемые годы» И. Копалина, «Двадцатый век» и «Великий поворот» С. Гурова, «Герои не умирают» С. Бубрика, «Красная площадь» В. Мусатовой, «Товарищ Серго» Ю. Торгаева.

На свежих и неожиданных ассоциациях, на изобретательных монтажных ходах строит режиссер Ю. Карамышева свой рассказ о героическом подвиге поэта Мусы Джалиля. В распоряжении режиссера была только одна сохранившаяся фотография поэта: достоверность и атмосфера фильма создаются изображением тюремных коридоров, камеры, обстановки последних дней жизни Мусы Джалиля.

Скудным документальным материалом располагали и Ю. Герштейн и И. Моргачев — авторы фильма «Рассказ о Михаиле Фрунзе». Однако воссозданием обстановки и атмосферы событий они добиваются «эффекта присутствия» — зритель наблюдает события, как бы происходящие у него на глазах.

Серьезным успехом документального кино является фильм «Его звали Федор», созданный писателем С. С. Смирновым, операторами И. Пановым и А. Левитаном и режиссером В. Лисаковичем. В этой взволнованной и страстной короткометражной ленте слились воедино проникновенный репортаж чувств, поэтическое воссоздание обстановки, эмоциональное использование звуковых средств, синхронно снятые рассказы товарищей Федора Полетаева, живое авторское слово.

За последнее десятилетие перед советскими документалистами широко распахнулись дороги в мир. Теперь уже, пожалуй, нет места, нет такой точки на нашей планете, где ни побывал бы советский журналист с кинокамерой. На смену путевым, туристского типа фильмам, характерным для прошлых лет, приходят остросоциальные ленты, глубоко, с партийных позиций разоблачающие пороки буржуазного общества, бичующие поджигателей войны, неоколониализм, разящие буржуазную идеологию.

Своеобразной кинофилиппикой против войны и милитаризма стали работы А. Медведкина «Разум против безумия» и «Закон подлости». В них подвергаются документальному киноанализу механика кровавых боен, агрессивная политика империалистических держав.

Советские документалисты в последнее время обратились и к таким темам, как разоблачение подрывной работы иностранных разведок, забрасывающих своих агентов в Советский Союз. Примерами таких фильмов,

мобилизующих бдительность народа, являются картины Л. Махнача «По черной тропе» и «Снова по черной тропе».

За последние годы наши документалисты создали большое количество хроникальных лент, посвященных государственным визитам советских руководителей за рубеж. Многие из них выходят далеко за рамки протокольного отчета, дают живые картины жизни и труда людей разных стран, показывают их историю и культуру, их борьбу за мир, за лучшее будущее своих народов.

Среди них выделяется многими своими привлекательными особенностями фильм «Встреча с Францией». Сергей Юткевич, режиссер фильма, и работавшие с ним операторы Даниил Каспий, Василий Киселев и Владимир Трошкин не ограничиваются документально-кинематографическим изложением события. Они щедро включают в свой фильм не только кадры встреч Н. С. Хрущева с французами, но и бытовые сцены, историко-культурные экскурсы. Сопоставлением разнохарактерных фактов авторы фильма извлекают глубинный смысл из кинодокументов. Свободолюбивая песня марсельцев и кинематографические воспоминания о Вердене помогают понять сегодняшние настроения французов, восторженность их отношения к посланцу Советской страны Хрущеву — знаменосцу мира и пламенному борцу за мир. Городские пейзажи, поставленные рядом с их живописными отражениями, дают ощутить многослойность и глубину французской культуры.

Включая в свой фильм разнохарактерные кинодокументы, создатели фильма не боятся пестроты. Они уверены, что публицисту экрана нужно быть не только точным, но и щедрым, разнообразным в использовании кинематографического языка, чтобы полнее, глубже показать страну и ее народ.

Интересен для современного развития традиций советского документального кино и фильм «Корабль особого назначения», созданный А. Аджубеем, В. Маевским, К. Непомнящим, В. Трушиным, Ю. Монгловским и Е. Аккуратовым. Это темпераментный фильм, отличающийся острым журналистским ви́дением материала. Многоплановый репортаж приобретает повышенную выразительность благодаря публицистическим отступлениям, в которых используются кадры исторической кинолетописи, съемки последних лет.

III

Партия сейчас выдвигает на первый план задачу борьбы с серостью и посредственностью в киноискусстве. На совещании директоров киностудий в Идеологической комиссии ЦК КПСС в марте этого года тов. Л. Ф. Ильичев указывал, что нашими студиями выпускается много фильмов равнодушных, фильмов, в которых вроде бы и профессиональный почерк есть и поиски выразительных средств ощутимы, но нет душевного огня, партийной страсти и непреоборимой убежденности в важности того, о чем автор говорит со зрителем.

«Не должно быть,— продолжал тов. Ильичев,— произведений во всех отношениях выдержанных, но художественно слабых. Вопреки благим намерениям авторов, подобные сочинения воспринимаются требовательным советским зрителем как спекуляция на теме.

Проблемы идейного содержания и художественно-образного воплощения в искусстве неразрывны. Иначе это вовсе и не искусство. Мы должны усилить борьбу за высокое художественное мастерство, за яркое раскрытие индивидуальности, за талант».

Проблема борьбы за яркое художественное мастерство, за высоту искусства имеет для наших документалистов особую остроту. Прежде всего надо со всей прямотой сказать, что документальное кино недостаточно активно выполняло роль разведчика нового в изображении великого десятилетия, мужественной и мудрой работы партии по расчистке завалов на нашем пути, созданных культом личности, и утверждению ленинских принципов во всех сферах экономики, политической, общественной и культурной жизни советского общества.

Конечно, все хорошие фильмы, посвященные труду советских людей, достижениям народного хозяйства и культуры, в той или иной степени способствовали выполнению решений XX и XXII съездов партии. Это так. Речь идет не об игнорировании темы, а о том, что явления и факты трудового творчества народа во многих случаях показывались вне коренных, по сути дела, революционных преобразований в нашей жизни, которыми сопровождалась партийная критика культа личности. Речь идет о том, что слишком робко говорилось в документальных фильмах, если вообще говорилось, о культе личности и об оздоровляющих пере-

менах, вызванных XX и XXII съездами партии, деятельностью ленинского ЦК во главе с Н. С. Хрущевым.

В документальном кино фактически не было фильмов, аналогичных «Чистому небу», «Тишине», «Живым и мертвым». Такие фильмы, как «Герои не умирают», очень дороги нам, но они лишь частично решали названную задачу. И только в фильме «Ленинским курсом» И. Сеткиной тема великих перемен, тема утверждения ленинского курса XX съезда партии приобрела то значение, какое она должна была иметь во многих фильмах, вышедших после 1953 года.

Я специально говорю о недостаточно активной разработке темы великого десятилетия не только потому, что она необычайно важна и дорога для советских зрителей. Тут надо иметь в виду и такое обстоятельство: китайские неотроцкисты и раскольники клеветнически изображают наш XX съезд и вызванные им перемены в жизни советского общества. Мы обязаны — это наш партийный долг, долг революционеров-интернационалистов — противопоставить их клевете несокрушимую правду кинодокументов и ярких произведений образной кинопублицистики, показывающих антимарксистскую сущность культа личности и благотворные перемены — не только отдельные достижения заводов, колхозов, институтов, а именно перемены в жизни советского общества, рожденные XX съездом. Кинопублицистика может неизмеримо больше делать, чем она делает до сих пор, для того чтобы показать, насколько же наши успехи на путях XX съезда важны для всемирной победы коммунизма, как уродливо перед лицом этих успехов выглядят безответственная игра революционными фразами, измышления и догматические заклинания китайских раскольников.

Документальное кино имеет дело с фактами, и прежде всего с фактами. Однако профессия, привязывающая документалиста к фактам, не освобождает его от задач анализа.

В этой связи следует упомянуть некоторые фильмы молодых кинематографистов Латвии, вообще-то работающих очень интересно, многообещающе, но неровно, с досадными срывами.

Срывы эти идут не от того, что молодые документалисты снимают скрытой камерой, охотно применяют длинные планы, ищут неожиданные ракурсы, экспериментируют с освещением и звуковым оформлением кадра. Когда художник владеет приемом и использует его во имя правды искусства, прием — помощник, а не помеха реализму. Когда же прием из элемента стилистики фильма превращается в элемент стилизации, когда он, этот прием, забирает такую власть над воображением художника, что художник становится не господином, а рабом приема,— тогда большому искусству конец.

В фильме И. Фрейманиса «Хлеб на дорогу» есть такая сцена: комбайн идет по сумеречному, осеннему полю, убирает кукурузу, развеивая по ветру ее стебли. Я уже не говорю о том, что кадры кажутся инсценированными. Но дело даже не в этом. За подобными сценами (а их в фильме немало, и они создают довольно мрачную картину жизни колхоза) не чувствуется страсти познания, активных эмоций борца. Можно показать и еще более драматичные явления и факты, когда нужно понять их природу, увидеть виновников и повести борьбу с ними. В фильме «Хлеб на дорогу» отрицательные явления показаны созерцательно, пассивно. Неприглядная обстановка, очевидно, понадобилась создателям фильма для того, чтобы жизнь людей, ставших его героями, самая обычная повседневная жизнь выглядела подвигом. Изображение дурного понадобилось «для фона», не для анализа. А дурное, показанное без эмоций протеста, без борьбы, начинает выглядеть обыденностью, чем-то привычным, непреодолимой нормой... Художнические просчеты тут неизбежно переплетаются с философскими.

Очень хорошо задуман и во многих своих сценах великолепно снят фильм «Я и ты». Он показывает поэзию любви (там есть поразительные сцены свиданий, передающие любовь с поэтической силой, недоступной многим профессиональным актерам) и одновременно является публицистическим выступлением против небрежности, легкомыслия и безответственности в любовных и семейных отношениях.

Очевидно, для того чтобы выступление это громче прозвучало, создатели фильма дают в нем россыпь сцен, фиксирующих ссоры, семейные скандалы с участием милиции, бракоразводные процессы... Когда смотришь это мелькание сцен, временами возникает желание крикнуть авторам фильма: «Остановитесь! Остановитесь для того, чтобы вглядеться в происходящее. Вдумать-

ся, разобраться». Ведь один глубоко понятый, хорошо показанный факт может больше сказать уму и сердцу, чем десяток промелькнувших сцен с драмами любви, «схваченными врасплох», показанными «натурально», с подкупающей естественностью, но без анализа и размышления. Полюбившийся авторам прием повел их за собой. Повел дальше меры, положенной вкусом и целеустремленной мыслью.

Во многих документальных фильмах, снятых без страсти познания жизни и аналитической глубины ее изображения, по экрану двигаются люди-схемы, лишенные живого человеческого своеобразия, безликие и неинтересные (хотя в жизни-то они, очевидно, и самобытны и интересны).

Характерна в этом отношении работа И. Михеева «Ответ на письмо», претендующая воссоздать образ передового рабочего наших дней, ударника коммунистического труда. Люди в этом фильме выглядят как придатки машин, а их сноровка выдается за вдохновение. В картине нет живых, добытых вдумчивым наблюдением деталей, не чувствуется пристального внимания к ситуациям, в которых могла бы раскрыться живая индивидуальность человека.

Такого рода фильмы снова и снова напоминают нам, что без художественного анализа изображаемой жизни, без «вгрызания» в ее сложности кинематографист не может найти дорогу к большому искусству. Для того чтобы полнее, глубже отразить советский образ жизни, художник должен всей своей работой, подходом к жизни, ее изображением воплощать советский образ художественного мышления: показывая жизнь, объяснять ее, анализировать, вторгаться в нее, чтобы помочь в ней всему хорошему, коммунистическому и помешать дурному.

В документальном кино все еще не изжиты до конца недостатки и слабости, рожденные влиянием вчерашней стилистики: парадная отчетность и ложно понимаемая монументальность, высокопарность и дидактичность текста и изобразительных решений, подмена жизненных наблюдений инсценировками, недооценка репортажа, жанровое однообразие, стандартизация кинематографических приемов.

Такого рода недостатки заметны, скажем, в фильмах «Беларусь — республика моя» (Минская студия), «Уральские были» (Свердловская студия), «Поэма об Армении» (Ереванская студия), «Земля донецкая — море житейское» (Украинская студия), «Грузия родная» (Грузинская студия), «Рождение песни» (Киргизская студия). Они очень похожи, я бы сказал, до стандартности похожи, эти фильмы, друг на друга по изобразительным и композиционным приемам. Страстное, публицистическое исследование жизни подменяется в них примитивным соединением фотографических съемок, активный оптимизм и жизнеутверждающий пафос советского искусства — шаблонным и бездумным бодрячеством.

В былые годы среди документалистов довольно широко была распространена неписаная теория, утверждающая всеспасительную самоценность жизненного материала. Дела строителей коммунизма, говорили сторонники этой теории, столь величественны, столь впечатляющи, что даже простая их фиксация окажет необходимое влияние на зрителя.

Пожалуй, только такие фильмы, как «Первый рейс к звездам», могут послужить подтверждением упомянутой теории — они покоряют зрителя самим своим материалом. Уже второй фильм о космических полетах — «Снова к звездам»— потребовал повышенного внимания к подаче материала. Что же касается последующих фильмов, то при всей значительности их содержания, при всей их интересности они многое потеряли в эмоциональном и духовном воздействии на зрителя как раз из-за того, что повторяли уже известное, допускали одинаковость, похожесть, а порой и просто шаблон в компоновке жизненного материала.

Даже на примере фильмов о космонавтах видно, что значительность материала сама по себе не заменит активной, подлинно творческой работы документалиста. Что же говорить о фильмах, посвященных более привычным жизненным явлениям!

Н. С. Хрущев как-то заметил, что если строительство Днепрогэса было делом рук всей страны, то теперь перекрытие величайших рек стало для нас обычной историей. Документалисты часто не учитывают этого и снимают новые стройки, новые предприятия по-старому — в тщетной надежде на то, что сам материал вывезет. А такого рода материал приобрел привычность. Однако кинематографист обязан заставить его «сиять заново». Ведь самыми обычными, повседневными делами своими советские труженики

решают сейчас судьбу всемирной истории, утверждают победу коммунизма.

Если документалист в обычном видит и показывает только привычное, всеми замеченное, примелькавшееся да еще комментирует свои изображения стертыми, шаблонными и казенными словами, он может обесценить жизненный материал и вызвать в зрительном зале только одну реакцию — скуку и апатию. Подлинное искусство образной публицистики начинается тогда, когда документалист действует как художник — видит и показывает то, чего не увидели другие.

Зритель обращается к документальному фильму не для того, чтобы прослушать громкую читку газеты, иллюстрируемую движущимися изображениями. У газеты свои задачи, у кино — свои: образная публицистика отличается от публицистики газетной. Это искусство. А значит, езда в незнаемое, открывание неоткрытого.

В чем сила фильма «Удивительное рядом»?

В том, что его создатели С. Образцов и И. Грек прямо-таки вгрызаются в простые факты жизни и всем ходом фильма, изображений и рассуждений пробуждают в зрителе художника, стремящегося увидеть в окружающем мире больше, чем бросается в глаза, больше, чем доступно привычному повседневному наблюдению.

Подлинное искусство, в том числе и образная кинопублицистика, пробуждает в зрителе художника не только в элементарном смысле: увлеченный искусством человек идет в кружок самодеятельности. Нет, речь идет о большем. Даже людям, и не помышляющим о поступлении во ВГИК, истинно художественное произведение помогает взглянуть на мир глазами художника — увидеть в нем то, что доступно лишь художническому взгляду, обратиться к сопоставлениям, ассоциациям и обобщениям, свойственным художническому мышлению.

Разумеется, для достижения такого результата очень важны и отбор объекта съемок, и поиски неожиданного ракурса, и освещение. Но к ним проблема не сводится. Могущество документалиста не только в том состоит, чтобы привычное снять непривычно. Ведь можно привычное «освежить» сравнениями, сопоставлениями, монтажной обработкой. Лицо смеющегося ребенка, поставленное рядом с бомбовым разрывом, может вызвать сильный эффект даже без операторских ухищрений в поисках нужного ракурса и освещения.

И прав С. Образцов, тонко чувствующий природу документального кино, когда пишет: «Если кадр снять с какой-то нарочито необычной точки, если геометрия его композиции бросается в глаза, если оператор любуется черным силуэтом, одним словом, если кадр этот предельно «кинематографичен»— он может вдруг потерять правду документа» («Искусство кино», 1963, № 3).

Нередко неумение найти новые, отвечающие времени пути и средства кинематографического вторжения в жизнь приводит к тому, что кинематографист покорно следует вчерашним канонам и схемам, считая, что тем самым он охраняет реалистические традиции советского кино.

Во многих документальных фильмах наблюдается засилие шаблонов. Мастерство съемки подлинной жизни с ее естественными звуками и шумами подменяется дурной постановочностью, плоскими инсценировками. При этом не учитывается, что сама природа документального кино ставит определенный предел «организации материала». Сам себя сыграть может только очень талантливый и опытный актер. Обычный человек этого сделать не может.

Как-то документалисты попробовали снять Вадима Синявского в павильоне. Из этой затеи ничего не получилось. Без футбольного поля, без футбольных страстей павильонный Синявский не смог «повторить себя».

Когда в инсценированных эпизодах люди «играют себя», очень часто они утрачивают живую индивидуальность, становятся говорящими куклами, карикатурами на самих себя. Инсценированные эпизоды при всех их претензиях на подлинность выглядят фальшивыми, не убеждают, а лишь забавляют зрителя своей «киношностью».

Однажды Ежи Боссак рассказал поучительную историю о поражении документалистов, вознамерившихся средствами инсценировки решить задачу, которая по праву принадлежала игровому кино.

Снимался фильм о горняке, который придумал новое средство облегчения горняцкого труда. Чтобы нагляднее показать искания, творческие муки рационализатора, в фильм была введена такая сцена. Ночь. Герой в постели, но спать не может — думает, думает... А рядом спит жена, в тот момент не занятая рационализацией производства.

Зрители сопровождали эту сцену смехом. Они-то понимали, что жена горняка только притворяется спящей: не могла же она спать, когда в спальне хлопотал оператор, суетились осветители, передвигалась аппаратура.

Дурная постановочность, насильственное режиссирование жизни, увлечение примитивными инсценировками часто возникают в документальных фильмах по той простой причине, что их авторы не умеют схватывать и показывать жизнь в ее непосредственных, подлинных проявлениях.

Тревожит в этом смысле работа Минской студии документальных фильмов. Не так давно она выпустила фильм о пионерском лагере («Лесная сказка»). Многочисленные инсценировки соседствуют в нем с цитатами из игрового фильма. «Постановочные» увлечения сказались и на очерке о героях Брестской крепости, хотя документальный материал давал возможность создать на его основе волнующее произведение.

Во всех подобных случаях документалисты забывают или недооценивают специфические возможности документального кино, способного извлекать поэзию и глубокие обобщения из конкретных фактов жизни, и навязывают документальному кино несвойственные ему и ослабляющие его силу приемы.

В фильмах, построенных на шаблонно снятых приемах, на шаблонных монтажных переходах, главным «действующим лицом» обычно становится не режиссер и не оператор, а диктор.

Йорис Ивенс часто говорит о таком понятии, как «критическое время» кадра; когда кинематографист монтирует фильм, сокращает отснятый материал, он обязан сообразоваться с реакцией зрителя: если реакция зрителя отстает от хода ленты, надо остановиться, дать зрителю спокойно досмотреть кусок, но не тянуть, когда изображаемое увидено, понято.

Размышления Ивенса основаны на внимательном, вдумчивом изучении зрительской аудитории.

Когда смотришь иные документальные ленты, невольно возникает вопрос: да знают ли их авторы своего зрителя? Верят ли они в его разум? Почему они забывают не только о «критическом времени» кадра, но и о «критической мере» текста — бесконечно тянут изображение и бесконечно комментируют его, разжевывая самые элементарные вещи.

Дело не только в том, что наши фильмы в большинстве своем слишком многословны. Тексты во многих случаях так пишутся и так читаются, что ими обезличивается создавший картину художник, обезличиваются люди, ставшие героями картины.

Я не хочу ничего плохого сказать о дикторах документального кино. Среди них есть великолепные мастера своего дела. Но это не спасает положения. Дело в том, что во многих документальных фильмах текст — это только прочитанное диктором слово. Оно не пропущено через душу конкретного человека, который ведет разговор или о котором ведется разговор. Происходит исполнение текста, а не сотворение его. Ведь даже «естественность» закадрового текста в дикторском исполнении достигается хорошей отрепетированностью.

И еще хуже бывает, когда обезличиваемый дикторским исполнением текст до этого был обезличен автором, сведен к надоедливому повторению одних и тех же казенных слов и плоских формул, глубокомысленно устанавливающих, что Волга впадает в Каспийское море. О каком же эмоциональном восприятии фильма может идти речь, если живая беседа со зрителем подменена в нем политической трескотней, надоедливым повторением общих мест.

Вот некоторые примеры подобной трескотни из фильма «Беларусь — республика моя» (автор М. Калачинский, режиссер-оператор В. Шаталов).

На экране кадры: рабочие у станка.
Текст: В будничной ритмике их труда слышалось великое воодушевление, ключом била новаторская мысль рабочих.
На экране — колонна самосвалов, посылаемых в Казахстан.
Текст: Как же не славить дружбу, как не восхищаться! Всегда мы чувствуем себя в семье единой и на земле Казахстана и на лесных дорогах под Минском.
На экране — работает автоматическая линия.
Текст: Следишь за работой умнейших машин и восторгаешься творческим гением нашего человека...
На экране — работа в шахте.
Текст: И в труде им всегда сопутствует молодое рвение. День за днем они открывают под землей все новые кладовые богатств.

А вот тексты из других фильмов:

— Созрели хлеба.
— Хлопок созрел.
— Красив и благоустроен город Фрунзе. В густой зелени утопают его прямые магистрали.
— Осень — время сбора плодов.
— На улицах города строятся новые дома.

Но ведь зритель и сам видит все это: процитированные тексты идут на фоне соответствующих кадров.

Спрашивается, что же авторы этих фильмов считают зрителей идиотами, которым, показывая льва, надо обязательно сообщить: се лев, а не собака!

Эстетика таких дикторских текстов, хотят того или не хотят их авторы, связана с неправильным отношением к советскому зрителю. Среди других качеств, необходимых кинопублицисту, немалую роль играет умение идти к фактам, к выводам и обобщениям вместе со зрителем. Советский зритель — это не «дитя природы», не снежный человек, которому все надо объяснить — каждый раз заново и с самого начала. У него уже накоплен достаточный опыт познания жизни, чтобы кинематографист мог вести с ним разговор, что называется, на равных, без набившего оскомину и оскорбительного поучительства.

В тексты документальных фильмов часто проникают высокопарное комментаторство, пустая формальная патетика, притворная словесность.

Стихия пустопорожней трескотни иногда приводит к прямой пошлости, искажающей самые сокровенные человеческие чувства.

В картине «Совесть призывает» (режиссер М. Авербах, автор П. Бахмутский) есть сильный эпизод, рассказывающий об одном известном всей стране ученом, пятнадцатилетний сын которого был расстрелян фашистами в годы оккупации.

И вот, послушайте, что говорит автор:

— Здесь лежит и его пятнадцатилетний сын Геннадий.

Спасая от врага запасы единственных в мире сортов высокоурожайной пшеницы, ученый не успел...

— ... Трагически не успел спасти своего Геннадия.

— ... Прости, сынок!

И дальше:

— ... Пережить горе отцу помогло сознание, что пшеница эта все-таки спасена для народного блага.

Я сознательно беру примеры, о которых и напоминать неловко, чтобы острее, резче сказать о болезни словоблудия, которая поражает многие наши документальные фильмы.

Борьба за мастерство в документальном кино требует, чтобы среди документалистов со всей остротой был поставлен вопрос о метраже фильма: многие документальные ленты страшно затянуты, им не хватает драматургической сосредоточенности.

Растянутость фильмов — одна из причин (не единственная, но важная!) их слабого использования кинопрокатом, не говоря уже о том, что она часто препятствует показу наших фильмов на зарубежных экранах.

Ратуя за сжатость, за короткометражные фильмы, я не ставлю под сомнение большие документальные ленты на важнейшие темы истории и современности — они нужны нашему искусству, нашему народу. Да и их прокатное использование — вещь реальная: зрительский успех «Русского чуда» Торндайков и лучших фильмов советских документалистов говорит сам за себя.

Но что делать с фильмом в пять-шесть частей? Ему нельзя отдать целый сеанс и его невозможно подключить к художественному фильму. А между тем у нас делается довольно много таких фильмов — они производятся фактически только для специализированных кинотеатров и в нынешних условиях не имеют почти никаких шансов попасть в обычные кинотеатры, получить многомиллионную аудиторию.

Однако тут дело не только в прокате, хотя и проблема проката — это политическая, идеологическая проблема: ведь от широты аудитории фильма зависит его пропагандистский успех. Отсутствие среди документалистов серьезной борьбы за краткость и даже поощрение растягивания фильмов недостаточно продуманной системой их оплаты, планирования и учета работы студий самым отрицательным образом сказываются на эстетике фильма, на его художественных качествах.

Недавно Центральной студией документальных фильмов выпущен полнометражный фильм «Новоселье» (режиссер Т. Лаврова). Картина посвящена важной теме, способной раскрыть примечательные явления, характерные для последнего десятилетия в жизни нашей страны. Речь идет о жилищном строительстве.

Весь сюжетный и драматургический материал картины исчерпывается в первых двух частях — дальше тема не получает своего развития и все дело сводится к элементарной иллюстрации уже завершенной мысли. Если в первых частях зрителя поражал размах строительства и острая публицистическая постановка самой проблемы, то в дальнейшем повествование теряет драматурги-

ческую остроту, на экране чередуются один за другим фасады новых домов, стройки, внешне похожие друг на друга. Вслед за московскими Мневниками перечисляются новые районы в других городах страны — в том же монтажном ритме, без новых качественных отличий.

Затянут и фильм «Сомали — республика на экваторе» (авторы-операторы Б. Макасеев, Е. Яцун). Бесконечно повторяются в одних и тех же съемочных решениях пейзажи пустыни, эпизоды, связанные с подготовкой национальных кадров, строительством предприятий. В результате многочисленных повторов и однообразия материала фильм теряет свою динамичность, выразительность, увлекательность.

На студии затянутость этих и других фильмов не вызвала тревоги. Более того. Парадоксальность положения состоит в том, что при теперешней системе планирования и отчетности студия материально заинтересована не в сокращении, а в увеличении метража фильма!

Большое значение для всех разделов образной публицистики имеет драматургия фильма, его авторский замысел и реализация замысла в движении ленты.

Идеальный документалист — это художник, совмещающий в себе качества писателя или журналиста и оператора-режиссера. Но такое сочетание не часто встречается. Поэтому, подходя к проблемам сценария реалистически, следует прежде всего сказать о плодотворности такого объединения литератора и кинодокументалиста, когда в работе над фильмом встречаются единомышленники, умеющие уважать художнические склонности друг друга, чтобы все ценное, своеобразное, живое, что есть в сценарии, дошло до экранного воплощения не обедненным, а обогащенным, чтобы все интересное, талантливое, найденное оператором и режиссером в процессе съемок, получило развитие в литературно-текстовой структуре фильма.

В связи с проблемой киносценария возникает вопрос о типе сценариста документального кино.

Конечно, документальное кино имеет свою специфику, которую надо знать профессионально. Конечно, студии документальных фильмов заинтересованы в том, чтобы иметь устойчивые кадры опытных сценаристов, для которых работа в документальном кино — профессия, дело жизни. Но многие задачи образной публицистики не могут быть решены силами сценаристов-профессионалов.

Прежде всего надо иметь в виду, что у профессионального сценариста документального кино всегда есть опасность дилетантизма и ремесленничества, дурного универсализма. Сценарист-универсал, набив, что называется, руку на сценарном деле, может любую тему решить более или менее профессионально. Но сможет ли он каждое свое произведение согреть внутренним огнем художнической страсти, насытить знаниями, мыслями, которые обогатили бы зрителя?

Опыт документального кино показывает, что на наших студиях необходимо усилить борьбу против ремесленнического, дилетантского универсализма, за то, чтобы каждый сценарист был мастером сценарного искусства и одновременно знатоком тех проблем, которым он отдает свои творческие усилия.

А рядом с такими сценаристами-профессионалами в документальное кино должны активнее привлекаться «интересные люди», представители других профессий — писатели, журналисты, ученые, инженеры, агрономы, люди, у которых есть свои мысли, наблюдения, опыт в работе над жизненными проблемами, становящимися содержанием документального фильма.

Вспомним работы Сергея Образцова, Бориса Агапова, Алексея Аджубея, Сергея Смирнова, Константина Симонова, Генриха Боровика — какой интересный и плодотворный вклад в советскую образную кинопублицистику внесли они своими фильмами!

Кстати, благодаря их участию в создании документальных фильмов сделаны очень важные шаги и на путях преодоления дикторского шаблона в сочинении и подаче текста. Вряд ли кто будет спорить против того, что симоновский голос в фильме С. Школьникова «Там, где жил Хемингуэй» — пусть не такой «поставленный», как у актера,— придает дополнительное обаяние, живость и внутреннюю правдивость этому талантливому фильму. А разговор Сергея Сергеевича Смирнова в фильме «Его звали Федор»!.. А страстные, взволнованные монологи Алексея Аджубея в фильме о журналистах или размышления вслух, характерные для Сергея Образцова! В каждом таком случае словесное оформление фильма становится не только естественным дополнением экранных изображений: живое, как бы тут же рожден-

ное слово — пережитое, а не просто прочитанное — становится мощным усилителем фильма, обогащающим его мысль и эмоциональную действенность.

Пусть люди, привлекаемые в документальное кино «со стороны», поначалу будут «спотыкаться» о специфические трудности построения документального фильма, по-моему, этот недостаток не так опасен, как холодное ремесленничество, и легче устраним.

Надо ли доказывать, что от квалификации сценариста, от уровня и характера требований, предъявляемых к замыслу и литературной основе фильма, от творческой активности и ответственности работников, которым поручено экранное воплощение замысла, зависит решение главнейшей проблемы документального кино — проблемы правды.

В записке Н. С. Хрущева «О некоторых вопросах, связанных с осуществлением курса партии на интенсификацию сельского хозяйства» остро критикуются фильмы, в которых пропагандируются несуществующие достижения, незаконченные работы выдаются за открытие, плохо, поверхностно показывается передовой опыт. Критические замечания Н. С. Хрущева имеют прямое отношение к документальному кино. Они снова и снова напоминают нам, что только правдивое искусство может быть целеустремленным и полезным.

Об этом забыли, очевидно, кинематографисты, о которых пишет Н. С. Хрущев. Добросовестную работу по передаче передового опыта они подменили суетливостью. Из желания кому-то угодить они стали «подправлять» жизнь. А кому можно угодить неправдой?

Для того чтобы поднять документальное кино на новую ступень, отвечающую современным партийным требованиям, необходимо еще выше поднять в нем критерий правды — и как внутренний критерий самого документалиста и как обязательную меру оценки его произведений.

Искусство — это люди, кадры. Дальнейшее развитие советской образной публицистики требует, чтобы на всех студиях страны и во всех звеньях Госкомитета и нашего Союза работников кинематографии шла более настойчивая борьба за талант. Речь идет и о выдвижении талантливых мастеров и о создании для их работы необходимых творческих условий, атмосферы требовательности, сочетаемой с доброжелательностью.

Нормальное развитие документального кино, как и всякого другого искусства, требует постоянного пополнения студий молодыми талантами, сочетания и дружной работы мастеров разных поколений.

К сожалению, проблема выдвижения талантливой молодежи на ряде студий и прежде всего на Центральной студии до последнего времени не пользовалась необходимым вниманием.

Среди режиссеров старших поколений немало великолепных мастеров. Но разве можно считать нормальным, что на главной и лучшей студии страны не выдвинута, не выращена группа молодых мастеров, хотя бы отдаленно приближающихся по количеству и талантливости к той плеяде молодых режиссеров, которая за последние годы появилась в игровой кинематографии?

Я понимаю, какой нелегкий этот вопрос — пополнение режиссуры молодыми кадрами в условиях, когда штаты заполнены. Но решать его надо — без этого документальное кино, как и всякое другое искусство, не может нормально развиваться.

В связи с проблемами мастерства документального фильма на недавнем пленуме Союза кинематографистов поднимался вопрос о необходимости привести существующие нормативы пленки и планирование сроков производства фильма в соответствие с требованиями искусства.

В настоящее время сроки выпуска фильмов определяются таким образом, что почти полностью исключается вдумчивая, длительная работа над фильмом,— сроки эти бывают хороши для опытного ремесленника и связывают по рукам и ногам истинного художника. Создание фильмов методом длительного наблюдения по-настоящему не организуется, не поощряется.

В художественных фильмах, где снимаются профессионально подготовленные актеры, лимит пленки устанавливается из расчета 1 : 8. В документальном кино, где снимаются обычные люди, пугающиеся кинокамеры, лимит в два раза меньше — 1 : 4. И только для футбольных состязаний лимит повышается до 1 : 8, словно человека у станка или на стройке снять легче, чем футболиста.

Есть у документалистов такой афоризм: «Самое дешевое — пленка, самое дорогое — плохой фильм». В нем — опыт труда, наблюдений и расчетов. Истинность его ясна. И тем не менее у нас проводится такая экономия

пленки, которая вступает в прямое противоречие с искусством.

Впрочем, этот вопрос не только эстетический, но и экономический. Нынешняя экономия пленки часто оборачивается самым настоящим расточительством: на каждую копейку экономии пленки приходится не меньше рубля потерь на качестве фильмов, на их зрительском успехе. Студия экономит, прокат теряет. А государство-то у нас одно! И нам нужны не ведомственные, а государственные расчеты в любом деле!

Много других вопросов возникает при анализе работы документалистов — о них шел большой разговор на VIII пленуме Оргкомитета СРК СССР. Тут и вопросы технического оснащения студий и корпунктов, и необходимость повышения авторской ответственности за фильм (сейчас она нередко снижается системой коллективного «дотягивания» фильма), и работа кинохроники в условиях массового развития телевидения...

Надо надеяться, что все важные вопросы, поставленные на пленуме, не останутся достоянием одной только стенограммы, будут доведены до дела, до практического результата.

Их практическое решение поможет новому подъему советского документального кино и в том числе созданию ярких произведений, над которыми наши студии начинают сейчас работу, готовясь к 50-летию Октября и 100-летию со дня рождения В. И. Ленина.

Обращаясь к советским документалистам, кинохроникерам Отечественной войны, А. П. Довженко говорил в 1943 году: «Вы должны думать, для кого снимаете, кто будет смотреть. Смотреть должен весь земной шар, для человечества снимаете. Представляете свою страну человечеству».

Этот призыв и сейчас живет в сердцах советских документалистов. Они служат своему народу и своими произведениями представляют советский народ, Советскую страну человечеству.

Кинопублицистика сегодня

Состоялся VIII пленум Оргкомитета СРК СССР, посвященный вопросам документального кино.

Более трехсот полнометражных и короткометражных фильмов, сорок киножурналов, десятки спецвыпусков сдаются ежегодно в прокат киностудиями страны. Среди них есть фильмы, отмеченные истинным талантом, поднимающие важные, животрепещущие темы сегодняшнего дня.

Однако есть еще множество кинокартин, незначительных по проблематике, безликих по своей художественной форме.

Поэтому главной задачей в области документального кино является сейчас повышение его идейно-художественного уровня.

Обсудить проблемы документального кино, наметить пути его дальнейшего развития собрались кинодокументалисты со всех концов Советского Союза.

С докладом «Коммунистическое строительство и задачи документального кино» выступил заместитель председателя президиума Оргкомитета СРК СССР А. Караганов. Он подробно остановился на проблеме кинотравды, ее понимании советскими и зарубежными кинодокументалистами, проанализировал замечательное революционное прошлое документального кино, основные тенденции его современного развития. Докладчик высказал ряд предложений, касающихся организационной и творческой перестройки документальной кинематографии. (Основные положения доклада использованы в публикуемой выше статье «Сила киноправды».)

Жизнь ставит перед кинопублицистами десятки проблем, связанных с существованием капиталистического мира. Однако проблемы эти еще не нашли должного воплощения в наших документальных фильмах.

«Наше участие в борьбе идей определяется пока еще суммой случайных усилий,— говорил на пленуме А. Медведкин,— не всегда точно направленных и редко дающих большой эффект. Сейчас на повестке дня стоит задача создания фильмов о советском гуманистическом строе и фильмов прямого кинжального действия, разоблачающих капитализм».

Сегодня нужны новые, боевые картины об Азии и Африке. «Караван верблюдов в пустыне, — говорит А. Медведкин — это не материал для современных фильмов. От нас ждут, к примеру, одночастевую картину об Алжире, о том, как крестьяне

радуются получению земли. Такая картина будет интересна и зрителю соседних африканских государств».

Мы должны создавать фильмы о социальных преобразованиях в африканских, азиатских государствах.

О значении советской кинохроники на зарубежном экране, о пропаганде советского образа жизни говорил В. Головня. Такие сюжеты, как «Промысел рыбы» (оператор Г. Лысяков), «На Красноярской ГЭС» (оператор Д. Смекаев), «Землеройная машина-гигант» (оператор А. Ковальчук), «Телевизионная башня в Ленинграде» (операторы И. Грачев и Г. Серов) и многие другие обошли экраны Англии, Франции, Польши, Чехословакии, Финляндии, ФРГ, Италии, Бельгии и других стран.

«Нам очень нужны фильмы,— говорил И. Медведев, заместитель председателя Госкомитета Совета Министров СССР по культурным связям с зарубежными странами,— в которых без бахвальства, без многословия и шаблонных приемов была бы взволнованно, ярко и доходчиво раскрыта сущность, смысл всего нашего строя, духовный и материальный мир советского человека.

Что может быть благороднее задачи открыть миллионам зарубежных людей труда и доброй воли заветную дверь в мир, где строится коммунизм, в страну, открывшую человечеству путь в космос, поставившую атом на службу прогрессу и блага Человека!»

Г. Александров, А. Колошин, А. Новогрудский говорили о том, что эту благородную задачу мы выполняем далеко не в полной мере и не так, как этого требуют интересы нашей страны.

Что же нужно сделать, чтобы наши документальные фильмы вышли на мировой экран таким же широким фронтом, как выходят наши игровые картины? Что нужно сделать, чтобы наши документальные фильмы в подавляющем своем большинстве отвечали требованиям своего народа, были на уровне его великих дел?

Прежде всего нужно, чтобы каждый документальный фильм нес заряд большой мысли.

«Хочется увидеть на экране не просто факт,— говорил киевский публицист А. Михалевич.— Хочется умно построенного образного ряда. Хочется большого разговора со зрителем. Давайте подумаем — нельзя ли сделать мысль главным содержанием наших фильмов».

Останавливаясь на картине Рижской студии «Хлеб на дорогу», А. Колошин отмечает, что этот фильм грешит «затупленностью идеологического оружия. Где-то правда жизни, не отобранная художником, не осмысленная, теряет в убедительности, и тогда не знаешь, зачем сделана эта картина, что хотел сказать художник. Но бывает и так — у художника есть значительные мысли, есть что сказать зрителю, и все же фильм не получается. Тогда встают те самые проблемы мастерства, которые неотступно преследуют кинодокументалистов в их повседневной практике».

Что такое сценарий документального фильма и всегда ли он нужен? Каким должен быть дикторский текст? Каково место режиссера в процессе создания документального фильма и необходимо ли его участие непосредственно в съемках? Где лежит граница между инсценировкой и восстановлением фактов? Как лучше применять скрытую камеру и синхронные съемки? Как использовать кинонаблюдение, чтобы показать советского человека во всем многообразии его трудовой деятельности, его высокие моральные качества?

Обо всем этом очень горячо и заинтересованно говорили С. Образцов, В. Соловцев, В. Головня, И. Осипов, И. Копалин, Р. Кармен, Г. Нифонтов, Г. Александров, Ю. Егоров, Н. Абрамов, В. Осьминин и другие товарищи.

На пленуме выступил заместитель председателя Госкомитета по радиовещанию и телевидению В. Чернышев. Он обосновал необходимость централизации в одних руках хроникальной и телевизионной информации.

Сейчас в стране 116 телевизионных студий, а через год будет больше двухсот. Колоссальная аудитория — 30—40 миллионов человек — ежедневно смотрит телепередачи.

События, которые снимает кинохроника, показываются в тот же день по телевидению. И зрителю уже неинтересно смотреть этот же материал в журнале «Новости дня» через две недели. «Зритель не хочет разбираться в наших ведомственных барьерах,— говорит В. Чернышев,— он хочет видеть пропаганду организованную, четкую, своевременную. Поэтому назрел вопрос о передаче хроники телевидению». Д. Дальский, режиссер Куйбышевской студии, считает крайне слабыми фильмы, которые делают студии телевидения, и предлагает создать на студиях документальных фильмов телеобъединения. Он считает полезным поручить создание документальных фильмов и для кинотеатров и для телевидения кинематографистам.

«До тех пор пока существуют кинотеатры,— считает Б. Небылицкий,— кинохроника будет всегда иметь своего зрителя и сохранит свое значение как оружие идеологической борьбы. Ведь телевизор включают не всегда в тот момент, когда идет актуальная передача. Кинозритель посмотрит и хронику. Поэтому нет оснований утверждать, что телевидение и кинохроника постоянно дублируют друг друга. Они работают для разных контингентов зрителей».

О разумном разделении труда между кинохроникой и телевидением говорил оператор Чечено-Ингушского корпункта В. Еремеев. «Если телевидение дает в основном оперативную информацию, то наши киножурналы должны эти же явления показывать более углубленно, в очерках».

О распределении функций между телевидением и документальным кино говорил также Г. Александров. Он привел ряд интересных примеров работы телевидения за рубежом, рассказал о Международном фестивале телевизионных фильмов в Швейцарии.

Свое несогласие с предложением В. Чернышева высказали украинский оператор Е. Кац и А. Колошин. «Существует приказ, — напомнил А. Колошин,— о том, чтобы полнометражные документальные фильмы показывать по телевидению в первую очередь. Для черно-белых фильмов это терпимо, для цветных — провал».

Об объединении творческих сил с телевидением говорил редактор Ростовской студии Г. Денисенко.

А. Караганов затронул в своем докладе вопрос об экспериментальной документальной студии. Он высказал пожелание о том, чтобы такая студия была в ближайшее время создана.

Эту мысль горячо поддержали В. Соловцев и А. Новогрудский. Основная задача такой студии, считает А. Новогрудский, «выработать и проверить на практике новые принципы планирования, финансовой и всей организации творческого процесса, с тем чтобы затем перенести эти принципы на прочие студии».

Не согласен с этими доводами режиссер Фрунзенской студии И. Герштейн. Он считает, что такая студия не нужна, потому что эксперименты должны вестись, да они и ведутся, почти на всех студиях страны.

Такого же мнения и оператор Центральной студии документальных фильмов О. Арцеулов.

Р. Кармен зачитал поступившее в президиум письмо с предложением создать молодежное объединение «Юность». Кармен считает, что такая студия имеет право на существование и может принести положительные результаты.

Говоря о перспективах развития документального кино, В. Осьминин предложил создать студию короткометражного фильма, которая выпускала бы и документальные и научно-популярные кинокартины.

Большое внимание на пленуме было уделено подготовке творческих кадров. Долгое время ВГИК не занимался этим серьезно. Только в последние годы во ВГИКе организована мастерская, которая готовит режиссеров-документалистов. Сценаристов и редакторов для кинопублицистики не готовят нигде. С тревогой говорили об этом И. Копалин и другие участники пленума, искренне заинтересованные в приходе на студии хроники молодых мастеров разных творческих специальностей.

«За последние годы,— говорил В. Головня,— для творческих и производственных работников игрового кино был проведен ряд семинаров и курсов. Это очень хорошо. Почти ничего подобного не делалось для творческих кадров документальных студий. Это упущение надо поправить как можно быстрее».

В. Осьмининым было предложено создать по типу художественной кинематографии курсы для авторов документального фильма. «Надо отобрать талантливую молодежь, знающую жизнь, поработать с ней год, и тогда мы будем иметь профессиональные кадры сценаристов».

Вопрос проката — это вопрос жизни всей документальной кинематографии. Если фильмы не показывают зрителю — значит можно считать, что их нет. Значит впустую истрачены миллионы народных средств, убиты годы напряженного творческого труда сотен людей.

Множество упреков в адрес прокатных организаций было высказано на этом пленуме. О том, что продукция документальных студий не доходит до народа, говорили Г. Денисенко, Е. Кац, В. Осьминин и другие.

Диссонансом прозвучало выступление заместителя начальника Управления кинофикации и кинопроката Госкомитета Совета Министров СССР по кинематографии М. Фадеева, пытавшегося нарисовать благополучную картину с прокатом документальных фильмов.

Ю. Егоров предложил повсеместно узаконить «большие кинопрограммы», которые при повышении цен на билеты всего лишь на десять копеек знакомили бы зрителей с лучшими образцами документального и научно-популярного кино.

Разумное предложение! Давно пора осуществить его всюду.

«Мне пришлось недавно проехать по стране от Курильских островов до Закавказья,— говорит А. Лебедев,— и везде я наблюдал одну и ту же картину. Прокат строится по такому принципу: показывается один игровой фильм и иногда одна часть какого-нибудь документального фильма. В понятие «документальный» входит и журнал, и киноинструкция о борьбе с пожаром, и рекламный ролик, и т. п.— любая коробка, которая сопровождает основной фильм».

Изучив положение с прокатом, А. Лебедев предложил ряд мер, которые позволят вывести документальные фильмы и хронику на широкий экран. Прежде всего зафиксировать повсеместно опреде-

ленную продолжительность сеанса — не менее двух часов. Поскольку среднее время демонстрации художественного фильма составляет 1 час 20 минут — 1 час 30 минут, сеанс может быть дополнен двумя-тремя частями хроники. Это будет соответствовать той «ленинской пропорции», о которой мы так много говорим, почти не применяя ее на практике.

При такой системе прокат будет иметь возможность к тем десяткам игровых фильмов, которые выпускаются прокатом в течение года, добавить множество документальных картин. «Надо, чтобы в нашем социалистическом государстве, — говорил А. Лебедев,— мы научились настоящему планированию продукции, которую мы выпускаем».

●

Приближается 50-летие Советского государства и 100-летие со дня рождения В. И. Ленина. Наши зрители, все прогрессивное человечество ждут от нас ярких и вдохновенных произведений документального киноискусства.

И. Копалин напомнил собравшимся об обращении к документалистам передовиков рабочего класса с призывом создать к этим знаменательным датам достойные произведения.

«Нам, кинематографистам,— заявил И. Осипов,— необходимо подумать, какие темы о труде нашего народа найдут отражение в документальных фильмах к 50-летней годовщине Советской власти».

«В работе над картиной к столетию со дня рождения В. И. Ленина я столкнулся с таким фактом,— говорил Г. Александров.— Когда Ленин жил в Цюрихе в эмиграции, один европейский художник нарисовал его портрет. Художник принес портрет в комнату, поставил его на стул и спросил:

— Господин Ленин, как вам нравится моя работа? Похожи ли вы?

Ленин улыбнулся и сказал:

— Я-то похож, но я не вижу, господин художник, вашего лица.

В этих словах выражен замечательный принцип социалистического реализма, требование индивидуальности художника, личного отношения к теме. Этому мы должны учиться,— говорит Г. Александров».

«Я думаю,— продолжает он,— что сейчас надо почаще вспоминать о ленинской формуле «Лучше меньше, да лучше». Давайте работать на высоком уровне, не спешить, но делать все так, чтобы фильмы наши помогали строить коммунизм».

С большой речью, посвященной важным вопросам документального кино, выступил заместитель заведующего подотделом кинематографии Идеологического отдела ЦК КПСС тов. Г. Куницын.

Пленум призвал «устремить все усилия советских кинодокументалистов на создание талантливых и подлинно з н а ч и т е л ь н ы х произведений, правдиво передающих облик нашего великого времени и активно помогающих коммунистическому воспитанию человека».

«Вдохновляемые встречами руководителей партии и правительства с представителями творческой интеллигенции и решениями июньского Пленума ЦК КПСС, определившими главное направление в развитии литературы и искусства,— говорится в постановлении пленума, — кинодокументалисты видят свою задачу в правдивом отображении средствами киноискусства важнейших процессов коммунистического строительства, в создании фильмов, глубоко раскрывающих величие наших дней, советский образ жизни, мышления и действия».



Владимир ОГНЕВ

Поэзия факта

ЗАМЕТКИ О МАСТЕРСТВЕ КИНОДОКУМЕНТАЛИСТА

Продолжаем разговор о проблемах документального кино, начатый С. Юткевичем в статье «Размышления о киноправде и кинолжи» («Искусство кино», 1964, № 1).

1


Пословица «факт — это упрямая вещь» в искусстве документального кино поворачивается к зрителю, так сказать, лицом.

К документальному кино в особенности приложима мысль Довженко о том, что «кино принадлежит прежде всего дню нынешнему... и в меньшей мере ...фотографированию искусственно созданного, того, что не существует».

«Искусственно созданное», то, «что не существует»,— это неправда. Ложь о жизни, всяческая фальшь в документальном кино вопиет. Здесь она как бы нахально позирует. Все уловки скрыть ее тут не достигают цели. Естественная, ненатужная правда о жизни — вот истина, какую ищет документальный кинематограф. И только поэтому здесь «лучше всего получаются природа, животные, дети и артисты, играющие с правдивостью детей» (А. Довженко).

Это всем ясно. Труднее понять диалектический характер факта, реальности, подлинности в документальном кино.

Скажем так: факт философичен. Он включен во все три временные измерения — прошедшее, настоящее и будущее. Он соотносит частное с чем-то более общим. Тогда только он интересен для искусства. Тогда только может идти речь о поэзии факта.

В знаменитой ленте Торндайков «Русское чудо» это очевидно и наглядно, так как фактор движения времени и социальных перемен стал фактором движения самого сюжета.

Но можно представить и менее эпический пример. В «Черной процессии» (Вильнюсская киностудия) сценарист и режиссер Арунас Жебрюнас символизирует факт стояния на коленях перед иконой: это поза не только церковного ритуала, это поза рабства. И фильм показывает нам страшные плоды этого рабства — слепой веры и духовной покорности.

Разумеется, символика факта не универсальный рецепт обобщения. Но принципиально важен вывод: факт в документальном кино и факт жизни не одно и то же. Для документалиста умение мыслить, то есть извлекать корень искусства из факта,— такое же неотъемлемое качество его таланта и профессионального мастерства, как и умение увидеть факт в жизни и перенести его на экран.

Эти азбучные истины известны. Но в реальной практике нашего кино и в кинокритике часто встречаешься с ошибочной, на мой взгляд, конкретизацией этих истин.

Борясь с искусственностью, заданностью, украшательством, идущими от игрового кино, ратуя за киноправду, реальность и подлинность языка кинодокумента, мы, как мне кажется, зачастую не там, где надо, ищем специфику этого рода киноискусства.

2

Вместо того чтобы видеть главную опасность в неправде самого подхода к факту и его обобщению, мы склонны относить неудачи наших кинодокументалистов за счет якобы агрессии приемов игрового кино.

«Чистота» формы видится в освобождении от «художественности» приемов, сочиненности. Это было бы хорошо, если бы вместе с искусственностью не выплескивалось... искусство.

У нас слишком много ремесленных, серых лент. И когда думаешь об основной причине этого грустного явления, приходишь к выводу, что болезнь тут одна и та же. Иллюстративность. Болтливое, пассивное отражательство. А главное утрата индивидуальности. Низведение на нет субъективного элемента в творчестве.

Отсюда не удивительно, что категория художественности документального фильма постепенно стала игнорироваться, а порой и просто берется под сомнение; художественность чаще воспринимается как одно из проявлений «стирания» специфики документального кино.

Но документальное кино — это искусство.

Здесь, как и всюду в искусстве, роль творца, творческой индивидуальности ничем незаменима. Если это условие остается невыполненным, лента прокручивается вхолостую.

Когда мы говорим Вертов, Шуб, Ивенс, Кармен, мы имеем в виду не только особый язык, почерк кинодокументалиста, не только различие его образной стилистики, но и разные пласты самой жизни, разные принципы ее кинови́дения, особость мироощущения.

Другое дело, что документальный кинематограф имеет и богатое внутривидовое деление. От хроники, репортажа, киноплаката, психологического портрета, научного очерка, видовой картины, путевого кинодневника, памфлета, публицистики, биографии и т. п. требуется далеко не одно и то же.

Но и тут художественное мастерство, законченность формы, это самое знаменитое «чуть-чуть», проводит неумолимую границу, по одну сторону которой остается искусство, а по другую... скучное ремесло.

Есть ли какое-нибудь универсальное требование к документальному фильму? Я уже говорил о первооснове всего — о правде, о естественности. И еще — поиск, поиск и поиск.

В то время как «старые» искусства — живопись, музыка, художественное слово, скульптура, театр — имеют богатый и в известной мере «стесняющий» опыт, свод канонов, сквозь который время от времени вырываются гении, формирующие новые связи и отношения, молодые искусства, такие, как кино, находятся в чрезвычайно «выгодном» положении. Перед ними открыты все пути.

Кино — детище производства, техники в большей степени, нежели какое-либо другое искусство. Оно лимитируется этим обстоятельством, но не обусловливается полностью. У него есть и своя сфера эволюции — сфера эстетического эксперимента. В частности, еще далеко не все решено для кино в области взаимодействия наиболее близких ему элементов формы других искусств: рисунка (объем, пространство) и звука (слово, музыка).

Я видел французский фильм о рисунках Пикассо. Бой быков был решен не столько иллюстрацией движения неподвижных линий (что так соблазнительно, но говорит о младенческой наивности кино), сколько динамическим сопоставлением монтажных планов и перенесением ритмических фигур звукового ряда на неподвижное, как бы вдруг застывшее изображение. И я должен сказать, последнее произвело на меня особенно сильное впечатление. То, что принято называть в рисунке ритмом линии, как бы на глазах оживало: бык, напружинившийся для удара, казалось, дрожал, как тетива натянутого лука... В том-то и секрет могущества условности в искусстве, что скрытая возможность, если она талантливо выявлена, действует эмоционально сильнее, нежели открытая ее реализация! Представьте стремительное горизонтальное движение рисунка перед камерой, имитирующее бег быка по арене. Нарисованный бык, механически перенесенный в другую точку, все равно стоял бы на месте. Стоящий же — «бежит».

Здесь кино использует рисунок, понимая в чем его естественная специфика.

Так, кстати, выявляется и документальность графики Пикассо.

Ведь легко представить иной путь — «оживления» рисованных фигур, например. Но это уже был бы ложный шаг, нарушающий закон документального фильма.

Впрочем, не всегда. В ленте «Здравствуй, Выборгская сторона» (Ленинградская студия кинохроники) оживает старый дагерротип и голоса героев, свидетелей Революции, звучат в синхронной записи. Так достигается эффект присутствия героев. И он не противоречит документальности, так как и вчерашнее фото и сегодняшние интервью подлинны. Более того, здесь прием оживления фото

прямо подводит зрителя к мысли о живой преемственности поколений, о сегодняшней судьбе тех, кто делал Революцию.

Теперь ясно и принципиальное отличие в возможном использовании, казалось бы, одного и того же приема в фильмах «Рисунки Пикассо» и «Здравствуй, Выборгская сторона». В первом случае главный «герой» фильма — сам рисунок. Его материю нельзя разрушить. Оживление рисунка было бы его унижением, ибо сущность рисунка и есть жизнь в линиях. «Оживив» рисунок, мы бы расписались в его нежизненности. А задача авторов этой ленты была как раз в том, чтобы приблизить к глазам миллионов людей гениальное творчество художника, приблизить средствами кинодокумента, но не пытаться соперничать с ним средствами «оживления» — внешне для кино легкими, но порой пустыми и бесплодными.

В «Здравствуй, Выборгская сторона», как уже говорилось, у того же приема иная идейно оправданная функция.

Разнообразно взаимодействие звука и изображения в современном киноискусстве. Я уже упоминал о фильме «Черная процессия»... В пустом костеле ночью звучит орган. Эхо повторяет, ударяясь о лепные стены и сводчатый потолок, не только звуки мессы, но и слова немецкой команды и крик ребенка, на глазах которого убивают мать... Это очень страшная сцена. В кадре нет людей. Но так б ы л о. И, кажется, время собрало все эти звуки в пустую коробку костела. Прием, скажем прямо, смелый и, может быть, спорный с точки зрения «чистоты жанра». Но это кульминация картины, где мы видели благостную процессию молящихся литовцев, ожидание чуда у иконы девы Марии... Туго набитый банкнотами портфель служки, замеченный камерой,— первое вторжение гневного ока публициста. А затем — преследование по пятам удирающего на велосипеде церковного старосты, его бегство в лес... и могила расстрелянных по указке э т о г о человека советских граждан, сосна, на коре которой вырезан крест — место расстрела партизан во время немецкой оккупации. Человек, на черной совести которого кровь десятков невинных людей,— слуга божий! И мы видели его, вот он, среди живых... Вот почему острая сила документа, правда разоблачения подготовила для нас и этот душераздирающий «недокументальный» крик и перекличку «вчерашнего» события в виде ожившего эхо в пустом сегодняшнем костеле... Вот что значит стоять на коленях перед мертвым камнем, вот что значит слепо верить в чудо, заглушая хором мессы свою живую память о реальном преступлении!

Повторяю, можно спорить о закономерности сцены в костеле, но равнодушным человек не уходит с «Черной процессии».

Можно оспаривать и окаймляющие сюжет кадры фильма, снятые для широкого экрана, при обычной проекции как бы гротескно удлиненные три черные фигуры, несущие кресты под тупой, однообразный стук барабана. Они идут по пустому полю, по холмам, без дороги, как страшные, неумолимые тени... Может быть, символическая рамка эта некрепко связана с очень реалистическими, почти бытовыми кадрами репортажа об ожидании чуда, может быть, не хватило чувства меры в повторении кадра, где сапог ксендза раздавливает белый цветок... Но есть в «Черной процессии» гражданское волнение художника, поиск сильных, нетрафаретных средств выражения для этой неординарной и, увы, мрачной темы.

...И такая «нечистая» документальность — кто знает?— может, и есть один из путей киноправды?

3

И тут, мне кажется, возникает вопрос о сущности и пределах условности в документальном кино.

Со времен Дзиги Вертова и до ленты Криса Маркера «Прекрасный май» честные художники стучатся в открытые двери этой самой киноправды. Уже, видимо, ни для кого не спорна мысль о том, что в фанатических поисках чистой естественности заложено зерно противоречия: искусство не знает непреднамеренности. И поскольку документальное кино вынуждено обретать свои формы в сфере искусства, оно может рассчитывать в лучшем случае на максимальную и л л ю з и ю непреднамеренности.

Какую же естественность ищет кинематограф?

Начну с ленты, которая мне очень понравилась. «Его звали Федор» (сценарий С. С. Смирнова, режиссер В. Лисакович, ЦСДФ, 1963) о Федоре Полетаеве, герое итальянского Сопротивления, единственном иностранце — кавалере высшего боевого ордена Италии. Подлинное имя легендарного

«Поэтана» долгие годы было безвестным, родные же Полетаева не знали, какая судьба постигла Федора, где покоится его прах! Честь открытия в «Поэтане» Федора Полетаева, кузнеца из рязанской деревни, принадлежит писателю-энтузиасту этой темы С. С. Смирнову.

В фильме о Полетаеве чудо подкупающей естественности складывается из многих деталей. Но главное здесь — сам принцип подхода к материалу. Человечность — вот каким словом определяется этот принцип. Сам характер открытия, сделанного писателем, легко мог повести к сенсации, остроте поворотов и т. п. Но ничего этого здесь нет. Мы присутствуем при сдержанном рассказе, именно при рассказе, чуть-чуть даже эпическом, о подвиге. И тут, может быть несколько забегая вперед, хочется сказать о том, что текст читает в фильме сам автор. И те интонации мужественной простоты и та по-русскому скромная подача патетики, та человечность, присущая человеческому и литературному стилю писателя С. С. Смирнова,— все это как бы дисциплинировало и форму фильма, линию его изобразительного решения. Мы подолгу всматриваемся в лица жены Полетаева — немолодой, сильной женщины, его сына — солдата, его дочери, видим природу Рязанщины с плакучими березами, мягкостью перелесков и просторами полей. И в этой тихой величавости панорам, в простоте и безыскусственности картин каждодневного нелегкого труда, в смене времен года, данных в нужных местах как ход неумолимого времени, в росте детей и внука — есть во всем этом своеобразная нешумная эпичность и, если хотите, героичность подвига народа на войне. Трудно сказать, чем еще конкретно достигается эта широта звучания темы, казалось бы, личного подвига человека. Но ее невозможно не почувствовать, смотря картину. Я вспоминаю очень четко одну из таких сцен. Долгим, грустным, задумчивым взглядом смотрит, опершись на низкую изгородь, жена Полетаева. Весна, колышутся тени березы, ветер шевелит мягкие прутья ее ветвей. Так густа сочная мурава у ее корней. И так густа, так откровенна сеть морщин на лице женщины... Тысячу раз вспоминаю эти кадры и буду вспоминать с одним и тем же смешанным чувством бесконечного преклонения и некоей личной вины перед этой незнакомой мне женщиной... Мне кажется, никакие слова о подвиге народа, о вкладе каждого так долго именовавшегося «простым» человека в общий вклад победы никогда не дойдут так близко к нашему сердцу, пока не увидим мы нечто близкое вот такому кадру, где просто стоит сильная, молчаливая, постаревшая от непосильного труда, горя, ожидания женщина...

Я хочу еще сказать, что в этих кадрах есть что-то от плача Ярославны — может быть, просторы русской земли, может быть, этот взгляд женщины, в котором ожидание чего-то большего, нежели только приход деревенского почтальона... Но вот есть эта эпичность, которая выводит изображение из ряда только личного факта, подымая его на высоту обобщения, важного вывода о судьбе народной. И вместе с тем символ-то вряд ли вызовет в горле это щемящее и щекочущее чувство, которого стыдишься, но с которым не совладать...

Вот что такое естественность в документальном фильме!

Есть ли это категория мастерства художника? В какой-то мере да, если под мастерством понимать всю совокупность работы над материалом жизни. Достаточно сказать, что дело даже в таком «пустяке», как точка съемки, даже фокус, при котором мы видели морщины женщины... Но прежде всего, разумеется, не это.

Покоряющее нас чудо естественности родилось не из формальной заданности, не из преднамеренной концепции «киноправды», а из человечности идеи, легшей в основу замысла, из естественности той «роли», которую «играют» в фильме герои. Вы заметили, кавычки не спасают нас от кощунства, какое приобретают в этом контексте слова «роль», «игра».

4

Да, человек перед объективом, если этот объектив не скрыт, уже играет себя, а не просто живет. Играет не в вульгарном представлении (рисуется!) Но любой из нас, смертных, зная, что его снимают, помимо воли даже напрягается, включает новые, дополнительные центры контроля. Отсюда — обескураживающая документалистов натянутость, неестественность героев. Избежать ее трудно. Но можно. Довженко говорил о природе, животных, детях, артистах, играющих с правдивостью детей. Да, это наиболее

благодарный материал для съемок с точки зрения «первичной» естественности.

Но более существенна для искусства, мне кажется, естественность другого рода.

У польского поэта Тадеуша Ружевича есть такие строки (даю их подстрочный перевод):

...при свете дневном на улице
кажется тусклой и незаметной
подлинная слеза
на щеке неказистой женщины,
женщины как она есть.

Покуда не доберется до сердца страдание, продолжает поэт, «мы ничего не видим, мы ничего не чувствуем». Хочу подчеркнуть: речь идет не обязательно об аффекте, об эмоциональном вживании вообще, скорее, о естественном самочувствии героя в естественных для него обстоятельствах.

Только так полностью может раскрыться главное в человеке.

Тогда, между прочим, герой фильма играет не только себя. Он, как в случае с женой Полетаева, может восприниматься в иных сценах как образ обобщенный.

А это уже интереснее для искусства.

У нас же чаще герои говорят о б щ и е слова, но не полно, не до предела раскрываются сами. Потому что ставятся в ситуации, внешние для них, или, того хуже, чуждые им.

Но это уже о другом, очень волнующем меня вопросе. О всматривании в человека.

Пока же приведу еще несколько примеров того, как ощущение свободы, естественности, правды вырастает из совсем уже, казалось бы, десятистепенных, случайных деталей.

В той же ленте С. С. Смирнова и В. Лисаковича девушки из колхоза, носящего ныне имя героя Ф. Полетаева, садятся в машину, чтобы ехать в поле. Машина тронулась, и от резкого рывка одна из девушек испуганно хватается за свою подругу, но тут же улыбается... Проехала машина, и, казалось, забыт этот в общем-то служебный, побочный кадр. Но почему долго помнится этот жест испуга и смех над своим испугом какой-то девушки, которую мы больше и не увидим на экране? Потому что в этом (повторяю и подчеркиваю — случайном!) кадре мы ясно ощутили непреднамеренность, а значит, п о д л и н н о с т ь происходящего. Никому и в голову не придет, что подобный испуг можно отрепетировать! Ясно, что нет. Да и «ни к чему» эта деталь. Но тут и видна характерная особенность д о к у м е н т а л ь н о г о кино. В игровом фильме деталь должна «отыгрываться». Это вовсе не обязательно в документальном. Здесь важнее атмосфера подлинности. Поверить в несочиненность. И если даже сочинил что-то, оставь широкий простор естественного поведения человека с его милым правом... на ошибку, на отступление от схемы, на заиканье, на этот жест ненаигранного испуга или бог знает на что еще... Как нужна документальному кино эта «случайность», это «чуть-чуть» вольности и раскованности!.. И при всем этом — не забывать главного, зорко и талантливо видеть жизнь.

Роль оператора вообще безгранично важна в кино. Но в фиксации живой жизни — особенно.

Вспоминаю эпизод на итальянской судоверфи. Несколько рабочих одновременно пожимают руки дочери Полетаева, приехавшей на могилу отца в Геную. Еще заняты рукопожатием обе ее руки, а кто-то безуспешно тянет через плечи товарищей свою руку. И вот дочь Полетаева, с трудом высвободив правую, переносит ее далеко налево и пожимает эту руку. Я смотрю на ее лицо, доброе, смущенное, и вдруг по одному этому неловкому жесту, который сопровождает быстрый взлет ресниц и благодарный взгляд, понимаю: в этом жесте и бесконечная искренность, и открытость неиспорченного официальными условностями человека — он знает, что это родные, рабочие руки,— и душевная чуткость, не позволяющая ей даже секунду видеть перед собой повисшую в ожидании руку...

Снять так, «как есть», «как было», иногда бывает трудно, очень трудно... Идет дождь. И заботливые люди держат черные зонты над головами жены Полетаева, дочери, сына... Они у могилы героя, самого родного им человека. И хотя прошло уже восемнадцать лет, горе неутешно. Сдержанно рыдает жена, дочь просит ее крепиться и сама не может сдержать слезы, ходят желваки на лице, поднялись плечи у солдата, юного Полетаева. Как это снять? А так и снимает оператор. Горе есть горе. Не кощунственно ли это? Немного бы передержать кадры, приблизить лицо крупным планом — была бы перейдена грань киноправды. Известный такт проявлен здесь в этой постоянной экспозиции на общем плане, в этой недвижной камере, как бы застывшей в минуте траурного молчания под шум дождя и тихий наигрыш мандолины.

5

А что значит — всмотреться в человека? Нет ли тут недооценки самостоятельной роли документального фильма, который не может вторгаться в область «художественного», игрового кино, в область психологии, а должен выполнять свои, специфические задачи?

Думаю, что нет. Всмотреться в человека — это прежде всего проявить элементарное уважение к объекту съемки.

Мне больше по душе фильмы об одном герое. Тут по крайней мере самой установкой устраняется обидная обезличка серийных картин на «производственную» тематику. Считается, что герои таких фильмов могут быть показаны суммарно, по функциям своим. Как говорится в одном из фильмов такого рода: «От верхолазов и арматурщиков не отстают монтажники...» Допустим, однако, что в планы авторов фильма вообще не входит экспонирование живого человеческого мира. Скажем, действие строится целиком на иконографическом материале, на документах, видах, пейзажах.

Всмотреться в человека можно и в этом случае. Режиссер Ю. Герштейн построил «Рассказ о Михаиле Фрунзе» (Фрунзенская киностудия) на архивном материале. Он берет кульминационные события из жизни Фрунзе: камера смертника во Владимирской тюрьме, вагон командующего Туркестанским фронтом, полевой штаб в деревне Строгановке накануне взятия Перекопа... Но как много вместила эта картина! Ощущение постоянного присутствия героя достигается разными путями, начиная с оригинального начала: из темноты, наездом камеры, даются разные фото Фрунзе, соответствующие разным периодам, разным партийным кличкам его... Захлопнута папка полицейского дела, и со скрежетом раскрывается дверь тюремной камеры (правда, пустую тюрьму с закадровым голосом комментария, эти проходы без героя по гулким коридорам казематов мы уже видели у замечательного мастера — литовца В. Старошаса, а затем и в других фильмах...). Ю. Герштейн не столько открывает новые пути, сколько умело, тактично и широко использует уже накопленные богатства жанра. И делает это с выдумкой, со вкусом. Я, например, полагаю, что специфическая трудность штурма Перекопа отлично передана настойчивым движением камеры по следам, на глазах засасываемых грязью под гулкую перекличку командирских донесений... Запоминается и своеобразный «натюрморт» на столе в вагоне командующего: карта, карандаш, специальные книги... И все это подрагивает на ходу поезда.

Даже финальная точка фильма — фото улыбающегося Фрунзе — не просто е щ е одно изображение героя, но логическое утверждение характера этой замечательной, с в е т л о й личности. Понимаешь, что это фото автор картины специально приберег «про запас»...

Удачна в этом плане и ленинградская картина «Вблизи России» («Леннаучфильм»). Образ В. И. Ленина «прорастает» сквозь документы и мертвую натуру ярко, целеустремленно, в проявлении могучего и человечнейшего духа. Кстати говоря, мне показалось удачным и то, что диктор тактично напоминает нам знакомые интонации Ильича. Именно мягко напоминает, а не грубо имитирует. Думаю, в документальном фильме должна оставаться некоторая «несовмещенность» диктора и героя, за которого он читает, если мы не имеем дело с синхронной записью, иначе уже дело оборачивается инсценировкой. В фильме о В. И. Ленине, разумеется, лучше всего монтируется его подлинный голос. Но не всегда возможно его использование, хотя бы уже потому, что записей осталось не так много...

Всмотреться в незнакомого нам до этого героя — значит успеть полюбить его, почувствовать своими его заботы, мысли. Но как редко это бывает на экране!

...Однажды на одном из обсуждений новых фильмов я услышал: «Надо отметить работу оператора — и все. Лица действительно хорошие. Но картина никуда не годится...» У меня было иное мнение о картине в целом, более доброе. Но когда я стал разбираться в причинах расхождения наших взглядов, я вдруг понял, что вся штука-то в этих самых лицах... Критик о т д е л и л операторскую проблему (лица хорошие) от темы (новаторы завода), а я увидел своеобразное решение задания именно в том, что поиск, одержимость работой, сложные расчеты современной техники, простота и естественность для рабочих каждодневного их подвига — все это как бы запечатлелось для меня в умных, спокойных лицах, в умных и чутких пальцах, ощущающих микроны в руках, бережно вытирающих капризные части машины прикосновением, каким прикасаются к любимым... Вот уж где н и р а з у

никто не смотрел в объектив кинокамеры! Может быть, этим героям не в новинку было, что их снимают, но, может быть, попросту они слишком заняты были своим делом. Так, из тысячи зорко наблюденных аппаратом зрительных деталей у меня безо всякого вмешательства дикторского текста утвердилось чувство доверия к этим людям, какой-то прочности и верности их жизни на земле. Фильм этот — «Вперед идущие» (Свердловская киностудия). Скажу сразу, что картина имеет просчеты. В ней как бы сосуществуют две, а то и три темы: история Уралмашзавода, один рабочий день завода, новаторы, приближающие коммунистическое завтра. Не очень ясна и суть творческих поисков рационализаторов.

И все-таки «Вперед идущие» по своему профессиональному уровню: по хорошему ритму, по умелому введению музыки, реалистическому использованию шумов (так, запоминается умелый звуковой монтаж от пустого станка и панорамы тихого цеха к работающему после перерыва), по экономии средств, их художественной целесообразности, а самое главное — по экспозиции человека в процессе творческого труда, по целой сумме достоинств своих — лучше других картин на близкую тему.

Однако все-таки что главное: демонстрация производственного эффекта рационализатора, а потом уже самого рационализатора? Показ процента плановой экономии или одержимости новатора? Что зрителю важнее: вглядеться в марку нового станка или в умные глаза и чуткие пальцы его хозяина?

Или это пустой, схоластический спор?

Так грубо и резко вопрос не ставится. Спорят будто бы о другом.

Но, увы, за позициями спорящих часто угадывается это столкновение утилитарно-прикладных требований к документалисту с требованиями глубокого понимания задач искусства кинодокументалиста.

Есть просто ленты, посвященные машине. Например, «Вторая жизнь конвертера» (Киевская киностудия). Тут уместны расчеты, схемы, сравнительный анализ экономической пользы конвертера и мартена и т. п. Тут действительно может мельком, в отсвете плавки, появиться и исчезнуть лицо рабочего. Можно и не «всматриваться» в него. Избран особый жанр наглядной технической агитации. Наивно было бы сетовать, что в добротной научно-познавательной ленте «Рассказ о вечной мерзлоте» (Свердловская студия) лаборанты показаны со спины или на ходу... Не в них дело.

Есть много разных путей показа машины, картины, природы человека. Дело таланта — найти наиболее убедительный.

Это не спор о машине и человеке. Это спор об отношении к человеку. Не буду много говорить об этом. После XX съезда КПСС многое стало настолько ясным, что вчера дискуссионное сегодня оборачивается общим местом.

6

Боязнь действительности, инерция готовых решений, попытки обуздать ими новый сопротивляющийся материал — эта распространенная беда многих лент калечит не один замысел.

Давайте подробнее рассмотрим один из фильмов такого рода. Ведь сколько бы мы ни призывали к борьбе с серостью и ремесленничеством, они буйно цветут и будут цвести, так как серость пока что ограждена от риска. Похожее на жизнь всегда живет в искусстве спокойнее, чем сама жизнь. Талант не боится действительности, идет на нее. Он может ошибаться или не ошибаться. Ремесленник никогда не ошибается, он идет по пути, уже протоптанному, работает наверняка.

...В аннотации к фильму «Качканарская быль» (Свердловская студия) сказано: «В фильме показана история строительства, строительство города и передовые люди участка стройки». Вот вам первый признак ремесленной работы: всеядность, расплывчатость замысла. В одной части нам предлагают заранее невыполнимую д л я х у д о ж н и к а задачу. Вы можете поверить в то, что в одноактной пьесе перед вами пройдет судьба Анны Карениной и история Петербурга? Нет, вы смеетесь? А почему же вы не смеетесь, когда вам говорят, что за десять минут можно показать историю стройки, строительство города и передовых людей стройки (значит, не одного человека!)

...А авторы и не думают об ограниченных возможностях короткометражного фильма — вот ведь что самое удивительное, будто у них «в запасе вечность»... Надпись на фоне утеса зачем-то дублируется голосом, что держит невыразительное изображение дольше, чем полагалось бы по действию... Сидит бывший моряк, напряженно держит ручку и будто считает про себя: (раз... два... три...),

чтобы на «четыре» неудобно обернуться и испуганно, не моргая, посмотреть на свою бескозырку и грамоту, полученную на флоте. Они, разумеется, вывешены для обозрения зрителей. В это время диктор объясняет вам то, что уже вы поняли в первую долю секунды: что он бывший моряк, что грамота эта еще с флота, что письмо он пишет друзьям, что «Качканару нужны люди, смелые духом, любящие труд...» В кадр входит скованно, будто не в свою комнату, еще один парнишка... («Валя и Саша знают таких. Они шлют письма своим друзьям. Вас зовет Качканар!») Следующий кадр — дети. Объяснение диктора — «дети» (не дай бог, спутаете, решите, что это взрослые). Было уже в изображении — краны, строительство домов. Опять вдруг: «Больше жилплощади, строители!» Оказывается, чтобы показать, что тов. Бочкарев, с которым мы только что познакомились как с депутатом, не только депутат, но и бригадир каменщиков. Работа каменщиков («С таким же трудовым запалом работает»...). Еще одно лицо («От верхолазов и арматурщиков не отстают монтажники...»). Работают монтажники... Потом, конечно, лозунг: «Добьемся...» и т. д. За этим — красный уголок... Суконные слова «послания», в котором такие, например, пункты: «передовые методы и в быту» (?)... Вагоны с рудой («И вот ответ!»). На экране появилось наконец лицо, одно, другое. Звучит текст: «Все напряжение последних лет, весь их труд, все их умение, сила, героизм — все это выявилось в этой улыбке (кстати, улыбки «этой» в кадре нет, а потом, что за стиль: труд и умение — в улыбке?) «Теперь, спустя шесть лет, можно сказать: они шли на подвиг и свершили (?). Они приняли эстафету отцов (каких? Мы их не видели...) и пронесли ее дальше, вперед!» К чему здесь эта декламация? Этот «высокий штиль» никак не соответствует скучной, заурядной хронике, где все «общо», все без мысли и чувства, все ни о чем...

Иногда такое «ни о чем» раскрашено. Я никак не возьму в толк, зачем надо было давать в цвете «Город как город» (Нижневолжская киностудия). Не говорю уже, что, по злой иронии судьбы, название безвкусной, общесловной этой ленты воспринимается в самом прямом смысле: ну и что, ну город? А в чем его душа? Его лицо?

Опять в две части авторы стараются вложить нечто общее до бесконечности: «О г. Волжском, городе-строителе, Волжской ГЭС, о молодежи, о беспокойной судьбе строителя, который всегда в пути...» В такой сутолоке тем, как в музыкально-электрическом сопровождении этого фильма (дивертисмент из Сметаны и Шостаковича), есть влюбленный у подъезда, безликий ЦПКиО с каруселью и чертовым колесом, автобус («В этом автобусе мы едем на работу...»), надпись неоном «Хлеб», краны, бульдозеры, завтрак бригады... Но, подождите, до того как перейти к кранам и рычагам, диктор предупреждает: «Вы, наверно, считаете, что показываю только самое красивое»... Нет, мы этого не считаем. Во-первых, мне было стыдно за такую «красоту», как гнутые наподобие бараньих рогов могучие керамические основания парковых скамеек, аляповатые лампионы, а главное, неизвестно зачем размалеванная, как олеография, натура, которая вопиет против цвета! Зачем серому кирпичу типового строительства и пыльному карьеру, из которого везут глину «МАЗы», зачем им цветная пленка? Зачем цвет прутикам, из которых еще нескоро вырастет сад, рабочим спецовкам и обрызганным цементом башмакам? Зачем цвет дымам завода, пыли стройки? Казалось бы, здесь уже не до розового цвета, не до конфетно-фиолетового неба. В самый раз была бы дымчатая черно-белая гамма с ее суровой простотой. Это же далеко не та красота, которая рождает поэзию. Это красивость, подменяющая вкус, соразмерность, истину. Это, извините меня, пошлость.

Разумеется, я далек от мысли, что фильм погубила цветная пленка. Но она и не спасла эту слабую ленту.

«Вы, наверное, считаете, что показываю только самое красивое. Но мне также близки будни стройки...» Уже в этой кокетливой реплике ведущего — пошлость. Почему же «красивое» и будни стройки — это разные вещи? А потому, что красота авторам видится не там, где она на самом деле. Но вот вырываемся к натуре. Синхронная запись. Что же дали нам услышать в жизни авторы? «Дура! Ха! Сообразила... Андрюха ей письмо прислал... ха-ха-ха! Подруга в штанах!» И неожиданный дикторский комментарий: «маленькие секреты» (?). Мол, это что-то интимное, глубоко свое, ну вроде как Татьяна у Пушкина доверяет свои мечтательные тайны...

«Да, наше время учит правде, учит честности...» Коробит приблизительность текста, где каждое слово должно быть проверено на

прочность. Понятно, что хотел сказать сценарист, но уж слишком много возлагается в такой формулировке на «время», тем более что гора родила мышь: «Был я, товарищи, на химкомбинате. Видел, какие изделия, так страшно на них смотреть». Скажите, пожалуйста! Оказывается, дожили-то мы до времени знаменательного: видишь брак в работе, так и кроешь правду-матку, брак, мол. А раньше? Раньше, видимо, и рта бы не раскрыл человек... Большой честности время настало... Этак, гляди, умиляться начнем, что кошельки не крадем в троллейбусе!

Как же мы оглупляем порой героя, время свое, зрителя!

Вот к чему приводит боязнь действительности. Такой, какая она есть, нераскрашенной.

7

Наконец настало время спросить автора: статья подходит к концу, озаглавлена она «Поэзия факта», а где же про поэзию?

Думаю, что все, о чем выше говорилось, п р о п о э з и ю.

Ибо что такое поэзия?

Когда в «Слове о Ростове Великом» писатель Е. Дорош и режиссер И. Венжер талантливо раскрывают поэтическую историю древней русской земли, а цвет помогает перекличке сини, сепии и кармина древних фресок с красками озер, глин прибрежных и цветов на лугах, это поэзия цвета и слова, поэзия мысли о вечно юной и древней красоте земли. Мы и новь видим как продолжение лучших традиций. И потому новь здесь органична. Замысел един, фокус поэзии найден.

Когда в фильме Ленинградской студии документальных фильмов «Инна» мы знакомились с лицами героев в проходной, пока вертится вертушка-калитка, а потом на протяжении картины видим этих юношей и девушек за их любимым делом на заводе, в Доме культуры, на сцене самодеятельного театра, мы все время ощущаем красоту человека — пластическую и духовную. А это и есть поэзия: ощущение цельности, гармоничности человека в труде.

Когда в «Трех ответах горам» (Фрунзенская киностудия) оператор строит сцены как единоборство человека с горой или через сети на берегу ищет «красивое лицо» женщины, а оно красиво потому, что овеяно дыханием моря и труда,— я, зритель, снова встречаюсь с поэзией. Панорамы напоминают здесь безбрежные пейзажи Тасынбаева, суровость фактуры голого камня гармонически подчеркивает героические усилия человека, перегораживающего дорогу рек, а острый ракурс оператора покажает мне, как опасен труд скалолаза-динамитчика...

Поэзия присутствует там, где есть «сверхзадача», где кроме заявленной темы есть искусство видеть, искусство заражать неповторимостью художественного открытия.

В ленте «Родное дело» (ЦСДФ) речь идет о механизации сельского хозяйства, но так плоско, фактографично показан объект, что, кроме общих рассуждений и движения по борозде трактора, ничего, собственно, мы и не видим. А того, что заставило бы взволноваться, узнать новое, интересное, и вовсе нет. То есть нет поэзии.

В связи с этой картиной хотелось бы коснуться и вопроса синхронной записи. Пока наши документалисты еще робко, мало применяют ее. Очевидно, тут сказывается инерция боязни живой действительности. Все мы знаем, что голос диктора (позиция стороннего комментатора) вовсе не случайно вытеснял голоса реальности с ее не всегда удобными углами. Но синхронная запись обладает только тогда притягательностью подлинности, когда она максимально естественна, когда она необходима, когда она или раскрывает характер, или сообщает о нем что-либо новое. Надо также знать, когда и кому дать слово в живой записи. Сама по себе она ничего не решает. В фильмах «Родное дело», «Город как город» мы сталкиваемся с принципиальным неумением пользоваться этим оружием кинодокументалиста.

Обидно, когда с экрана редкая живая запись звучит как разительный контраст речи диктора — неграмотная, коверкающая родной язык речь. Бедная по мысли, примитивная фраза не только не придает «подлинности» совершаемому на экране, но имеет совсем другой результат. Когда диктор твердит зрителю о культуре села и размахе духовных интересов его людей, все впечатление может смазать за пять-десять секунд такая синхронная цитата с «тае, не тае»... Тут уж надо решать авторам фильма: одно из двух — либо не преувеличивайте «духовного размаха», либо потрудитесь предоставить микрофон действительно интересно мыслящему человеку, умеющему пусть коряво, но грамотно и

толково излагать свои мысли. Как приятно, например, слушать ладную, окающую речь «хозяина» колхоза из фильма «Слово о Ростове Великом». Это речь по-народному меткая, образная. Но непереносим в устах трудового человека канцелярско-бюрократический волапюк, который вдруг приходит на язык герою, если он готовится к синхронной записи... В жизни человек никогда не говорит на таком условном наречии штампов из сводок и докладных записок... Человек должен оставаться самим собой и в речи своей, индивидуальной и яркой. И это признак поэзии факта.

Потому что все люди интересны и не похожи друг на друга. Даже общие, массовые идеи, они, ощущая их как свои, формулируют индивидуально, по-своему. Зачем же оболванивать хороших людей, ведь показываем-то мы действительно хороших, умных, что называется, передовых современников!

Поэзия факта — это его суть. А суть дела по силам раскрыть в искусстве — ибо документальное кино есть искусство — только творчески одаренному человеку. Я не понимаю, почему к документальному фильму надо подходить только с точки зрения познавательной, утилитарной? Если гончар делает кувшин, он его крутит на кругу до тех пор, пока форма не станет идеальной. Прежде чем крутить ленту в кино, ее надо выносить в творческом чреве, закалить в огне гражданской страсти, проверить все ее внутренние соотношения и пропорции.

Документалист — художник. Он не может и не должен брать любую тему в любом объеме и в любом выражении. Его зрение избирательно. Его подход к материалу и н д и в и д у а л е н. Надо понять, что будущее документального кино зависит от того в первую очередь, насколько оно станет и с к у с с т в о м.

И в то же время проблема документального кино выходит за пределы только искусства.

Речь должна идти о чутье правды, о подлинности факта, об активной позиции художника-гражданина, о естественности объекта.

Потому что поэзия и правда неразделимы.

ВСТРЕЧА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ СТРАН ЕВРОПЫ

В Москве в соответствии с планами культурного сотрудничества состоялась встреча деятелей кинематографии социалистических стран Европы.

По приглашению Союза работников кинематографии СССР во встрече участвовали кинематографисты Болгарии, Венгрии, ГДР, Польши, Румынии, Чехословакии и Югославии, а также работники кинематографии Кубы, находившиеся в Москве в связи с работой над совместным советско-кубинским фильмом «Я — Куба!».

Участники встречи посмотрели ряд новых фильмов, созданных на киностудиях братских социалистических стран, и взаимно ознакомились с состоянием художественной кинематографии.

В творческом разговоре, начавшемся вступительным словом режиссера М. Ромма, приняли участие Емил Петров и Христо Сантов (Болгария), Феликс Мариаши и Миклош Кюлле (Венгрия), Кристина Мюкенбергер, Конрад Швальбе, Ральф Кирстен, Дитер Вольф (ГДР), Хулио Гарсиа Эспиноса (Куба), Ежи Ставинский и Чеслав Петельский (Польша), Иоан Григореску и Петре Сэлкудяну (Румыния), Милош Фиала, Ф. Бржетислав Кунц и Яромил Ireш (Чехословакия), Йован Живанович и Йоже Бабич (Югославия).

С советской стороны в обсуждении проблем, поднятых на встрече, приняли участие кинорежиссеры Л. Арнштам, Ю. Райзман, А. Столпер, критики А. Караганов, Р. Юренев, Г. Куницын, кинодраматург А. Каплер.

Отметив, что встреча была плодотворной и полезной, ее участники внесли ряд предложений о дальнейшем развитии творческих связей кинематографистов стран социализма.

Вл. БАСКАКОВ

Героическое в кино

Героическая тема всегда занимала центральное место в советской кинематографии, ибо главный герой советского искусства, и в этом-то, собственно, качественное отличие нашего искусства от искусства буржуазного,— это личность героическая, это строитель и защитник нового общества, общества, рожденного в огне Октября, возросшего и окрепшего в годы социалистического строительства, проверившего свою крепость и свою силу в горниле Великой Отечественной войны.

«Чапаев» и «Щорс», «Мы из Кронштадта» и трилогия о Максиме — это те фильмы, герой которых — человек, поднятый Коммунистической партией до всемирно-исторический деяний. Не выспренними словами выражал себя он и не на котурнах двигался по арене истории. Это был человек — плоть от плоти своего народа.

Нам особенно дорога героическая традиция, главная традиция советского кинематографа. На новом этапе развития кино — а мы сейчас находимся именно на новом этапе развития киноискусства, освященном идеями XX съезда КПСС, — эта славная традиция, вполне естественно, должна была получить и получила дальнейшее развитие. И если с этих позиций судить о таких картинах, как, скажем, «Судьба человека», «Баллада о солдате», «Повесть пламенных лет», «Живые и мертвые», то эти фильмы продолжают традицию нашего кинематографа 30-х годов, и вместе с тем они впитали в себя то новое, что пришло в нашу жизнь и в наше искусство за последнее время.

Военный подвиг советского народа. Ориентировочный подсчет — правда, он несколько условен, потому что трудно иногда определить, какой фильм следует сюда отнести, а какой не очень подходит под эту рубрику,— показал, что у нас с 1941 года создано примерно полтораста фильмов о боевых подвигах советских воинов и почти три десятка картин, посвященных мирным будням Советской Армии. Почти две сотни лент, в которых в той или иной мере, разумеется с разной степенью мастерства, на разном уровне правды воплощены боевые подвиги советских людей, раскрыты героические черты характера советского человека.

Поэтому вряд ли нам нужно говорить, что фильмов сделано мало. Нет, фильмов было сделано много. Но очень важно разобраться, что же здесь у нас оказывается в активе, а что в пассиве, какие здесь завоевания и какие поражения.

Вспомним, что многие из этих фильмов создавались в годы Великой Отечественной войны, по следам тех героических подвигов, которые совершались на фронте и в тылу. Некоторые вышли на экран в первые послевоенные годы, и на их содержание и форму, на их тематическую направленность и характер оказали влияние наслоения, связанные с периодом культа личности Сталина.

Фильмы, которые были созданы после XX съезда КПСС,— это тоже разные по качеству и разные по своим тенденциям произведения. Но вместе с тем среди этих фильмов немало выдающихся работ, которые зримо показывают, каких высот может достичь художник, если он опирается на метод социалистического реализма, правдиво отражает жизнь.

В годы войны деятелям киноискусства приходилось работать в трудных условиях эвакуации — в неприспособленных павильонах, при ограниченных средствах, при жестком лимите электроэнергии. Но делали

они нужное дело — создавали художественные фильмы. В одних братских могилах с героями фронтов покоятся многие кинооператоры-хроникеры. Документальные киноматериалы о боевых делах Советской Армии представляют огромную ценность. Это документы героических дел нашего народа.

Но надо сказать и другое. Мы не имели в годы войны кинофильма, равного по своему значению, доходчивости и взрывчатой силе, скажем, «Василию Теркину», лирическим стихам и поэмам К. Симонова и А. Суркова, пьесам Александра Корнейчука, публицистике Алексея Толстого, Бориса Горбатова и Ильи Эренбурга. На то были свои причины, и среди них — длительность цикла кинопроизводства.

Но когда деятели кино по-настоящему развернули свою работу, когда они связались с литераторами, которые хорошо знали, что происходит на фронте, когда они сами стали углубленно изучать жизненный материал, то даже в тот период, несмотря на очень большие трудности, были созданы произведения, помогающие народу в борьбе против фашизма.

Если смотреть некоторые из этих картин сейчас, сегодняшними глазами, они, конечно, не выдержат сравнения с теми фильмами о войне, которые созданы за последнее десятилетие. Но эти ленты играли положительную роль в воспитании героизма, веры в победу. Многие из нас помнят, как эти фильмы попадали на фронт и как мы их смотрели тогда. Мне вспоминается осень сорок третьего года. Наш механизированный корпус после тяжелых боев был отведен с заднепровского плацдарма на короткий отдых и пополнение. И вот тогда в приднепровском селе звездными украинскими вечерами танкисты смогли посмотреть новые кинокартины, только что прибывшие на фронт. Многие из тех, кто смотрел эти кинокартины, не были «в кино» с начала войны. Иным, в том числе и мне, довелось посмотреть до того дня, может быть, одну или две картины — и то это была хроника боев под Москвой и на Волге. Поэтому, естественно, танкисты с огромным вниманием, а иногда и с восторгом — стосковались по кино — смотрели один за другим новые художественные фильмы, боевые киносборники и хронику. Не все, конечно, им понравилось в этих импровизированных просмотрах. Их удивила та легкость, даже легкомысленность, с которой ведут себя бойцы в иных киносборниках и в картине «Антоша Рыбкин»,— уж больно там просто оказывалось побеждать врага, уж слишком этакими бодрячками выглядели фронтовики. Зато с живым интересом, подлинным вниманием смотрели бойцы и «Жди меня», и «Два бойца», и «Секретаря райкома», и фронтовую кинохронику. Конечно, многое было и в этих картинах не очень похоже на то, что мы видели вокруг. Было несколько смешно смотреть на солдат в каких-то странных касках, да и вообще на то, что они в касках сидят в блиндаже. Было несколько непривычно смотреть на то, что в начале войны небо покрыто нашими самолетами, бомбящими врага. Мы в тот страшный год видели иные картины. Но все огрехи солдаты простили художникам, потому что почувствовали настоящее тепло, настоящую правду в образах людей, которые создали наши замечательные актеры Борис Андреев, Марк Бернес, Василий Ванин. Здесь чувствовались любовь и уважение художников к тем людям, которые сражаются на фронте, в партизанском тылу.

В лучших фильмах, созданных в годы войны, не было ни выспренности, ни ходульности, ни всего того, что оказалось столь характерным для многих кинокартин на военную тему, вышедших в первые послевоенные годы.

Можно было ожидать, что сразу после окончания войны появятся фильмы, которые глубоко и ярко покажут великий подвиг советского народа, освободительную миссию Советской Армии, силу и благородство солдата Страны Советов, спасшего человечество от фашистского рабства.

Но случилось по-иному. Здесь сказались вредные последствия культа личности Сталина, предложенная им концепция истории минувшей войны.

Не довелось осуществить свой грандиозный замысел фильма о подвиге народа Александру Довженко. Зато на экраны вышел фильм «Падение Берлина», где не было и грана правды о войне и советских людях в военных шинелях. В центре фильма формально был образ простого солдата, но то была условная фигура, не имевшая лица,— некий бесплотный символ. В этой картине с особой наглядностью сказалось догматическое представление о роли и задачах искусства, отступление от завоеванных нашим искусством позиций.

Вместо фильмов о подвигах советских воинов Сталин выдвигал обширную программу создания картин о полководцах и флотоводцах давних времен, в каждом из которых он хотел бы видеть себя.

Я не хочу быть понятым таким образом, что в тот период развития нашего кинематографа совсем не было кинокартин, которые бы правдиво отображали подвиг советского народа. Нет, такие картины были, но, к сожалению, они имели в ту пору совсем не ту «рекламу», как «Падение Берлина» и как различного рода инсценированные «удары». Вспомним героическую и поэтическую «Молодую гвардию». Вспомним и такой более скромный фильм, как «Сын полка» — хорошую, теплую картину, где правдиво рассказано о мальчике на войне. Вспомним «Подвиг разведчика»— интересный приключенческий фильм. Вспомним «Повесть о настоящем человеке» и «Звезду». Наконец, следовало бы назвать и «Великий перелом» — картину, в которой есть наслоения, связанные с культом личности, но вместе с тем в ней есть и жизненно-достоверные характеры командиров и политработников.

XX съезд КПСС оказал огромное влияние на развитие киноискусства, снял все преграды, которые осложняли в прошлом развитие кинематографии. И уже первые фильмы показали, что наши киноработники способны решать серьезные творческие задачи и могут создавать произведения большого героического звучания. Если сравнить выпущенные в 1956 году фильмы «Бессмертный гарнизон» и «Солдаты» с тем, что создавалось три-четыре года до этого, то увидим, как новая обстановка в жизни советского общества сказалась на творчестве художников, взявшихся за тему военного подвига народа. Это были не парадные баталии, призванные оттенять «гений» полководца, а правдивые картины суровых и героических будней войны. Правда, этим лентам еще недоставало философского отношения к изображаемым событиям, крупных обобщений. А между тем перед художниками открылись все возможности для того, чтобы раскрыть характер советского человека, показать, почему наш народ, преодолевая трудности и невзгоды, одержал великую победу над страшной силой фашизма.

Когда в 1959 году на экраны вышли фильмы «Судьба человека» и «Баллада о солдате», можно было говорить уже о большой победе на главных путях развития искусства. Это произведения социалистического реализма, в которых очень по-разному талантливо раскрыт духовный облик защитника нашей страны, его духовная красота и благородство, те черты, которые отличают советского человека от человека, воспитанного буржуазным миром.

XX съезд КПСС возродил во всем величии ленинское представление об идеалах социализма и коммунизма, которое в ряде случаев извращал и искажал Сталин. Это сказалось, в частности, и в некоторых фильмах на военно-патриотическую тему

Поэтому были так важны для развития искусства такие фильмы, как «Судьба человека» и «Баллада о солдате», где с большой впечатляющей силой изображается духовный облик человека, воспитанного партией, всей системой нашей жизни, и ясно и четко раскрывается, во имя чего сражались и проливали свою кровь эти люди: не во имя одного человека, немыслимо возвеличенного в картине «Падение Берлина», а во имя своей страны, народа, партии — «ради жизни на земле».

«Судьба человека» и «Баллада о солдате» как бы указывали, как бы помогали художникам ориентироваться, в каком направлении должна развиваться советская кинематография.

После этих фильмов вышел целый ряд других картин, где на материале минувшей войны трактовались морально-этические проблемы. Вокруг многих из этих картин шла серьезная полемика. Некоторым из них не хватало историзма в подходе к явлениям военных лет. В иных из них было ослаблено героическое звучание. Но такие картины, как «Летят журавли», «Дом, в котором я живу», «Первый день мира», «Мир входящему», «Майские звезды», «На семи ветрах», с разной степенью мастерства и правды выражали и отражали то новое, что пришло в нашу жизнь за последние годы, что давало художнику возможность показать гуманизм советского человека.

Гуманизм — это одна из главных сторон самого содержания нашего искусства, которое человечно в подлинном значении этого слова. Поэтому мы решительно отвергаем попытки тех, кто хотел бы грубым левацким наскоком опрокинуть саму необходимость гуманистического содержания искусства, опорочить само понятие гуманизма. Нет, чтобы ни говорили китайские идеологи,

именующие себя марксистами, мы с гордостью называем свою литературу, свое киноискусство гуманистическим. Вспомним Андрея Соколова. Он своими руками убивает предателя, и в то же время его сердце, пережившее столько горя, страданий, мук, открыто людям — он любит маленького сиротинку и готов отдать ему все сильное и светлое, что есть в его душе. Таков Соколов у Шолохова, таков он и в фильме Бондарчука. Это гуманизм воинствующий, пролетарский.

Главный смысл «Баллады о солдате» в утверждении гуманизма советского человека, воспитанного так, что он не может жить лишь для себя, уткнуться в свой узкий мирок — он живет для людей, его существо не мирится с фальшью, подлостью, трусостью. Да, такие и только такие — чистые сердцем и помыслами, добрые к настоящим людям и непримиримые к тем, кто лишь носит личину людей,— совершили невиданный в истории подвиг, разгромив и уничтожив самых страшных врагов человечества.

Поэтому так же, как и измышления противников гуманизма, нам глубоко чужды взгляды тех, кто хотел бы исказить это понятие — выхолостить его классовое содержание.

Ведь не секрет, что в нашей устной и письменной критике появились рассуждения в духе абстрактного гуманизма. Иные же теоретики пытаются, как это очень точно определил Л. Ф. Ильичев, «растворить классовое содержание гуманизма в «демократической» фразе, потопить его в расплывчатых дефинициях».

Появились у нас и фильмы, трактующие период Отечественной войны — великой войны с благородными целями — в духе буржуазного абстрактного гуманизма и пацифизма.

В ряде картин проявилась тенденция так называемой «дегероизации». Иным стало казаться, что изображение человека героического, человека, совершающего подвиг во имя светлых идеалов,— это банальное, недостойное для крупного художника дело. Не заманчивее ли, дескать, показать, что, собственно, героического-то и нет в природе, что все люди одинаковы, все хотят жить и боятся смерти и лишь в силу совершенно случайных обстоятельств делают то, что другие считают подвигом.

Смотришь такой фильм и не понимаешь, что это за люди и откуда они здесь взялись, чем они напоминают наших советских людей.

Иные критики стали даже говорить, что, в общем, нет, по существу, разницы между советским воином и представителем вражеской армии и что, собственно, все люди, к какому бы миру они ни принадлежали, на войне остаются людьми со всеми своими достоинствами, слабостями и пороками. Иногда авторы фильмов искали главного противника не по ту сторону баррикады, а в своем же окопе. И вместо советских людей, одетых в военную шинель, людей без страха и упрека, возникали какие-то жалкие мученики, поставленные в ужасную обстановку духовной придавленности. Но это же неправда! Так не было в то суровое, грозное, но великое время борьбы за самое святое на земле.

Вспомним хотя бы фильм «Третья ракета», поставленный на Минской киностудии. Он сделан по повести Василя Быкова, получившей общественное признание. Повесть эта остроконфликтна, в ней есть меткие характеристики героев, достоверные детали военной обстановки. И в фильме есть удачи— его делали способные люди. И все же в картине сильные стороны повести во многом утрачены, а слабые ее стороны преувеличены и заострены. В результате получилось, что группа артиллеристов, которая неизвестно почему и неизвестно кем оставлена на своей позиции, гибнет бесцельно. В фильме, по существу, нет настоящего военного быта, хотя на первый взгляд кажется, что обстановка переднего края передана достоверно. Мы хорошо помним, что на войне были не одни страдания, не одни утраты, были и счастливые минуты. Мы испытывали горечь поражений, трагедию утрат, но и радость победы, счастье кровной связи с народом, который ты защищаешь.

Это с особой силой показано в «Василии Теркине» — произведении, которое пока что наиболее ярко, полно и талантливо раскрыло характер и поведение простого советского человека на войне. Юмор Теркина, его жизнерадостность и вера в людей не придуманы автором, а подсмотрены в солдатском окопе. Это воплощено и в «Балладе о солдате», и в «На семи ветрах», и в других картинах. Глубокая ответственность перед Москвой, которая у тебя за плечами,— стержневая мысль фильма «У твоего порога» — суровой, временами жестокой, но правдивой ленты.

Какое же воспитательное значение могут иметь картины, если в них не опоэтизирован, а принижен подвиг народа?

К сожалению, такого рода тенденции поддерживаются и даже «теоретически» обосновываются в иных критических статьях.

Не хочу сказать ничего плохого об одном из наших молодых критиков В. Непомнящем. Он сформируется, возможно, как интересный теоретик кино. Но вот что он написал в одной из своих статей, оценивая «Балладу о солдате» и «Иваново детство»:

«Мальчик из фильма «Иваново детство» не поэт, а человек дела, дело это — месть. И это противоестественно, и это рождает весь строй произведения, где моральные пропорции смещены, где действительность соседствует с галлюцинацией, и не сразу разберешь, где жизнь, а где кошмар. Своей чистотой Иван напоминает нам Алешу Скворцова, своей одержимостью — Гусева и героев «Неотправленного письма».

Иван представляет войну по-своему — как жестокую стихию. Не зря в фильме «Иваново детство», как, кстати, в «Балладе о солдате», нет врага персонифицированного; враг — война. Ребенок не просто «познает жизнь» — он познает ее в самой страшной, бесчеловечной и противоестественной ее форме. Перед нами «великое противостояние» человека и войны».

Что же это такое? В ту войну воины Советской Армии и наш народ спасли народы Европы и Азии от фашистского ига, спасли мировую цивилизацию, и этот маленький Иван тоже участвовал в великой освободительной войне вместе с Алешей Скворцовым. Для Ивана, как и для Алеши Скворцова, враг был персонифицирован абсолютно конкретно — это был враг Родины, враг коммунизма. Война была для них страшным горем, но делом необходимым и, что самое главное, посильным. А если верить критику, оказывается, подвиг воинов вовсе и не был подвигом, он был лишь «противостоянием» человека и войны. То, что написано в этой рецензии, — неправда не только по отношению к фильму «Баллада о солдате», в котором нет и тени пацифизма, это неправда и по отношению к фильму «Иваново детство», где есть такого рода издержки, но враг обозначен ясно — это фашизм.

К сожалению, среди наших критиков пока не нашлось острого пера, которое дало бы отповедь подобного рода заявлениям.

Разве можно шутить с такими святыми вещами!

Если мы так неточно пишем, то это довольно печально, потому что сейчас теоретический фронт должен по-боевому отстаивать метод советского искусства против буржуазных теоретиков, желающих выхолостить его суть, против наскоков со стороны догматиков, которые тоже атакуют наше искусство и его принципы. Они не хотят понять, что героические деяния советского народа — это вместе с тем величайшее проявление гуманизма, ибо наши советские воины совершали свои героические дела во имя самых благородных человеческих идеалов.

Смертный бой идет кровавый,
Смертный бой не ради славы,
Ради жизни на земле.

Ради жизни на земле сражались советские люди, и в этом их гуманизм.

Мы не можем принять «левацкие», вульгаризаторские взгляды, как не можем принять и буржуазные идейки о «дегероизации» искусства, различного рода теории о том, что человеческая природа неисправима, что человек руководствуется низменными инстинктами, что героизм — противоестественное состояние для человека, естественное же его состояние — трусость и подлость.

Для того чтобы фильм достоверно и ярко отражал подвиг советского народа в годы Великой Отечественной войны, он должен быть правдив, в нем должна быть точно воспроизведена военная обстановка тех лет. К сожалению, некоторые наши даже интересные и талантливые картины, в которых поставлены проблемы военного подвига, грешат как раз по этой линии. Я отозвался положительно о фильме «На семи ветрах». Мне представляется, что это хороший, патриотический фильм, талантливо сделанный режиссером С. Ростоцким. Но он был бы еще лучше, если бы военная сторона фильма была бы показана точнее, чем это сделано.

То же я хотел сказать и о фильме «Двое в степи» — произведении талантливом, где решена серьезная морально-этическая проблема, связанная с понятием героизма человека, с поведением его на войне. Но военная сторона этого фильма также оставляет желать лучшего. Там недостаточно чувствуется воздух фронта, достоверность в передаче быта и поступков бойцов.

Выход на экраны страны фильма «Живые и мертвые» — принципиально важное явле-

ние нашего искусства. Зрители и общественность давно мечтали о том, чтобы у нас появилась картина, которая брала бы героику войны, те трагические обстоятельства, в которых развивались события в первый военный год, не в масштабе одного окопа, не в масштабе отделения или взвода, а где была бы показана жизнь народа в тот период.

В «Живых и мертвых» разработан не эпизод, иногда психологически филигранно сделанный, это не просто воссоздание достоверной обстановки фронта, а серьезное раздумье о людях, втянутых в водоворот войны, о судьбах страны, это волнующие и правдивые картины тех горьких и великих дней.

«Живые и мертвые» как бы раздвинули рамки событий — это первое кинопроизведение после XX съезда КПСС, которое показывает саму нашу армию, ее величие, ее силу, армию как коллектив — плоть от плоти народа, который, несмотря на трагические обстоятельства, несмотря на тяжкий вред, нанесенный культом личности, сумел в той тяжкой обстановке выковать из своих рядов новые командные кадры взамен тех, которые были оклеветаны, сумел справиться с бедой и в конце концов остановить врага, а затем и разгромить его.

Почему фильм «Живые и мертвые» получил столь высокое общественное признание, почему в кинотеатрах, где шел он, стояли очереди? Да потому, что зрители увидели то, что они давно хотели увидеть,— художественное объяснение того, что случилось летом и осенью сорок первого года. И вчерашние солдаты узнавали в героях фильма самих себя, другие — своих отцов и старших братьев — в журналисте Синцове, и в генерале Серпилине, пережившем личную трагедию, но понимающем свой долг и свою ответственность перед партией в эти страшные дни, и в лейтенанте Хорышеве — мужественном и в то же время немного наивном, и в том старшине, который сохранил боевое знамя, и в танкисте Иванове, «на фамилии которого вся Россия держится».

И действительно, разве люди, которые знают войну — а у нас их десятки миллионов — могут смотреть без слез на глазах эпизод, когда генерал Серпилин встречается с артиллеристами, тащившими на руках орудие от самого Бреста, или страшную картину неравного боя группы обезоруженных бойцов с фашистскими танками, или панораму нашего зимнего контрнаступления — по заснеженному полю по пояс в снегу идут бойцы, чтобы спасти людей в горящей деревне и отбросить врага от столицы.

Александр Столпер чрезвычайно бережно, с глубоким пониманием того, к какой святой теме он прикоснулся, прочитал роман Константина Симонова. Поэтому в фильме так вдумчиво, тщательно подобраны актеры — это тоже не часто бывает в кино. Даже самые маленькие роли сделаны филигранно, с достоверностью. Вспомним хотя бы колючего старика, которого так выразительно играет Борис Чирков. Или глупого, но вполне усвоившего все повадки подозрительности и недоверия к людям лейтенанта (артист О. Табаков). Или вихрастого, совсем юного и потому такого серьезного комбата Рябченко (артист В. Кулик). Или старую рабочую женщину, пришедшую на фронт, чтобы своими добрыми руками перевязывать раненых (артистка В. Телегина). Или политрука Малинина (артист А. Глазырин). Сколько мы встречали таких невидных, но богатых сердцем людей, сумевших в то трудное время высоко нести звание коммуниста.

Я не говорю об исполнителях главных ролей. Наша критика много и хорошо писала об А. Папанове, своеобразно и талантливо сыгравшем сложную роль генерала Серпилина, о К. Лаврове, передавшем напряженную внутреннюю жизнь Синцова, умеющего сдержать свою боль от перенесенной несправедливости перед лицом того огромного, ни с чем не сравнимого испытания, взятого народом на свои плечи.

Критика еще будет писать о своеобразии этого кинoромана, о том, как органично спаян с тем, что мы видим на экране, голос автора и постоянный рефрен: «Они не знали еще...» О людях, которые действительно не знали, что с ними будет завтра, не представляли себе всю обстановку на фронте, протянувшемся от Балтики до Черноморья, и тем не менее выполняли свой долг так, как только может выполнить его человек, всем существом своим верящий в идеалы нашего общества, нашей партии.

«Нашему народу нужно боевое революционное искусство. Советская литература и искусство призваны воссоздать в ярких художественных образах великое и героическое время строительства коммунизма»,— говорил Н. С. Хрущев на встрече руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства 8 марта 1963 года.

Будет замечательно, если у нас появится больше таких фильмов, как «Живые и мертвые», фильмов талантливых, смелых, не боящихся изображать сложности жизни, но в то же время жизнеутверждающих, героических и правдивых.

К сожалению, послевоенная жизнь Советской Армии, перевооружение ее на основе новейшей техники и последних достижений науки должным образом не отражены в кинематографе.

У нас было довольно много фильмов, формально посвященных послевоенной жизни нашей армии, но немногие из них запомнились.

Запомнились комедия «Солдат Иван Бровкин» и еще две-три картины, в которых поставлены некоторые важные для военного строительства вопросы, например «Прыжок на заре», но этого слишком уж мало.

Зритель ждет, что появятся фильмы, в которых будет отражено то новое, что характерно для нашей сегодняшней армии, получившей не только высокообразованные кадры, но и самую совершенную в мире боевую технику. Думается, что найдутся литератор, режиссер, художник, которые создадут интересный фильм, важный для воспитания народа, фильм о жизни армии сегодня.

Многое может сделать наше хроникально-документальное кино в отражении героической темы.

У документалистов серьезные замыслы. Они хотят создать большой документальный фильм о Великой Отечественной войне и использовать в нем неразобранную часть нашего киноархива. Это очень важное, очень большое дело.

Нашему зрителю нужен художественный фильм об освободительной миссии Советской Армии, о том, как по городам и селам Европы наши войска пронесли знамя освобождения, спасли человечество от фашистского ига. Мы должны здесь противостоять разного рода фальсификациям наших идейных противников.

По экранам многих стран прошел американский фильм «Самый длинный день», посвященный вторжению американских и английских войск в Европу. Правда, его трудно назвать художественным произведением, это, скорее, грандиозное предприятие, в котором участвовали американские, английские, французские и западногерманские кинематографисты. В качестве консультантов выступали видные английские, американские генералы и даже генералы нацистской армии. По существу, это откровенно пропагандистская лента, призванная показать силу американского оружия. Здесь, разумеется, не обошлось без фальсификации истории. В фильме ни слова не говорится о том, что существовала Советская Армия и что она несла на себе главную тяжесть борьбы с фашизмом.

К сожалению, у нас мало картин, которые бы воспроизводили правду о наступательных операциях Советской Армии, о ее великой освободительной миссии. Разработку фильма на эту тему могла бы взять на себя бригада режиссеров и сценаристов.

Это должна быть масштабная картина. Мы имеем уже одну масштабную картину «Повесть пламенных лет» — романтическую ленту, исполненную благородного пафоса. Но нам нужна лента историческая, чтобы в ней была подлинная, если хотите, документальная правда истории.

У нас есть все возможности для создания новых военно-патриотических фильмов. У нас есть опытные литераторы, посвятившие свою жизнь этой теме, у нас есть талантливые режиссеры всех поколений, которые умеют создавать картины героического звучания, у нас есть замечательные актеры, которые уже не раз воплощали образы воинов Советской Армии.

Советская кинематография была, есть и будет кинематографией героической.



Гр. ОГАНОВ

С миссией мира

Авторы фильма «Москва — Генуя»* обратились к событиям сорокалетней давности — к знаменитой Генуэзской конференции, происходившей в апреле — мае 1922 года, к этой первой гигантской «схватке миров» на поприще дипломатии, принесшей неоценимый успех молодому Советскому государству, успех ленинским внешнеполитическим принципам.

Восстанавливая в кинематографических образах те далекие дни, создатели картины помогают лучше осмыслить одну из самых жгучих проблем современной политической жизни — проблему войны и мира. Ленинский декрет о мире был первым государственным актом Республики Советов. «Справедливый, немедленный мир, предложенный нами международной демократии, повсюду найдет горячий отклик...»,— писал Владимир Ильич. «...Нашу мирную политику одобряет громаднейшее большинство населения земли». Это был принципиально новый подход к решению сложнейших, извечно «проклятых» вопросов человеческого бытия, противоречий международной жизни, доселе находивших лишь одно разрешение — конфликт, вооруженное столкновение, войну.

Важно было помимо всего прочего найти в то время такую международную трибуну, с которой молодое Советское государство, не признанное еще империалистическими правительствами, испытывающее невероятные трудности, могло бы во весь голос провозгласить свою внешнеполитическую программу — ленинскую программу мира, которая станет надеждой народов, реальной силой, способной избавить человечество от угрозы истребительных войн. Такой трибуной стала Генуэзская конференция, где впервые, как пробуждающий всех набат, как жизнеутверждающий призыв к миру и счастью народов, прозвучали советские предложения о всеобщем разоружении.

Все это необходимо иметь в виду для того, чтобы в полной мере оценить и замысел постановщиков фильма «Москва — Генуя» и сложности, связанные с его реализацией.

Сюжетная конструкция фильма разработана по определенной, давно сложившейся, если можно так выразиться, апробированной схеме, что само по себе, конечно, не предосудительно. В центре фильма, посвященного крупнейшему историческому событию тех лет, поставлена фигура человека, поначалу весьма далекого от той роли, которая ему уготована впереди. Это красный комиссар Безлыков, солдат революции, человек интеллигентный, душевный. Мы впервые встречаем его в фильме, когда он предотвращает расстрел пленных врангелевцев. Гремят последние бои, многострадальная российская земля очищается от белогвардейских банд и интервентов; впереди — великое и трудное время, когда молодая Советская власть должна выстоять ценой нечеловеческих усилий и лишений, массового героизма, иначе ее сомнут, раздавят голод, разруха, экономический хаос.

Такова ситуация, таков, если выражаться языком тех времен, «текущий момент», когда Ленин принимает решение об участии Российской Советской Федеративной Социалистической Республики в Генуэзской конференции. Во главе делегации становится крупнейший советский дипломат, соратник Владимира Ильича, первый народный комиссар по иностранным делам Георгий Васильевич Чичерин.

Надо отдать должное постановщикам фильма: сложнейшие события этой уникальной конференции — хитроумные сражения дипломатов, искушенных в стратегии и тактике «войны умов», встречи, беседы, переговоры — все, что составляло содержание конференции, все это отражено в картине с почти документальной достоверностью. Речи, цитаты, документы, диалоги дипломатов, записанные стено-

* Сценарий и постановка А. Спешнева. В постановке принимали участие режиссеры В. Корш-Саблин, П. Арманд. Оператор А. Булинский. Художники М. Корякин, В. Кубарев. Композитор Л. Солин. Звукооператор К. Бакк. Редактор К. Губаревич. «Беларусьфильм», 1964.



«Москва — Генуя». На первом плане: Г. Белов — Чичерин

графистками, умело использованы авторами, и пафос борьбы советской делегации стал идейным и художественным центром фильма.

Авторы «Москвы — Генуи» начинают свой фильм с хроники. Кадры пролога — в них использованы подлинные кинодокументы, хроника войны и мира — задают фильму ту остропублицистическую тональность, которая определяет главную ценность картины.

Знаменитая дипломатическая дуэль между Чичериным и главой французской делегации Барту, занимавшим самую воинственную по отношению к молодой Советской республике позицию, конфиденциальная беседа Чичерина с Ллойд-Джорджем, неофициальные встречи глав делегаций на вилле «Альбертус» вызывают самое живое внимание, ибо в сценах этих есть внутренняя динамика, чувствуется накал страстей. Это кульминационные моменты борьбы, это драматические эпизоды утверждения советской дипломатии, утверждения великих принципов мирного сосуществования — той единственной альтернативы, которая была выдвинута Лениным в противовес концепции войн как средства разрешения противоречий.

Успех этих ключевых для фильма сцен во многом решила прекрасная игра артиста Г. Белова, создавшего образ Чичерина. Кажется, ограничены возможности исполнителя — на экране одни заседания, переговоры, выступления. Нелегко развернуться актеру, есть опасность однотонности образа. И тем ценен успех, что достигнут он в решении сложных задач, в постижении трудного материала роли, который потребовал поистине зрелого мастерства артиста. Всем нам памятен Г. Белов в «Мичурине». И вот новая встреча, и снова перед нами личность незаурядная, сразу привлекающая остротой, независимостью, подвижностью ума. Чичерин у Белова именно таков, каким его можно было представить себе по мемуарам, по его собственным статьям, по немногочисленным сохранившимся фотографиям. Как мало в нем «внешнего» — обычный русский интеллигент, образованный, скромный, мягкий. И портфель с документами он держит как-то по-домашнему и идет к креслу делегата в величественном «Зале сделок» спокойно, не обращая, кажется, ни малейшего внимания на ту бурю, которая бушует вокруг. «Большевики! Большевики!..» — тысячеустый шепот перекрывает общий шум, сбиваются с ног фоторепортеры, даже старый дипломатический лев Ллойд-Джордж, презрев все условности этикета, поднялся с места и не может оторвать любопытствующего взора от главы советской делегации.

Нет, это обманчивое представление, будто Чичерин обыкновенен. Вот сверкнул его острый взгляд, чуть насмешливая улыбка на мгновение тронула его губы. Он весь внутренне взведен, как пружина, он готов к схватке, он не отступит ни на шаг, но он и способен на самый гибкий дипломатический маневр, чтобы, разрубив все хитросплетения противника, прийти к победе.

Увы, куда меньше повезло в фильме образу комиссара Безлыкова. Виноват здесь, очевидно, и исполнитель роли С. Яковлев, но прежде всего следует говорить о драматургических просчетах сценария.

Фильм «Москва — Генуя» резко делится на две половины. Это оправдано тем, как была задумана роль Безлыкова. В самом деле, первая часть фильма — как бы длительная экспозиция, которая должна дать представление о том, что за человек Безлыков, чем дышит, какие потенциальные возможности в нем заложены. В разговорах с пленными, в острых диалогах со своенравной и решительной Глашей — лихим командиром кавалерийского взвода — открывается этот незаурядный и чуткий руководитель, который всегда и везде остается прежде всего человеком. И его романтическая любовь к Глаше при всей идиллической красивости, с какой она рассказана в фильме, не кажется нам чем-то неожиданным. В таком человеке должна жить душа поэта.

Но вот наступает переломный момент в фильме. Война окончена. Пути-дороги разведут в разные стороны комиссара и Глашу. Они встретятся не скоро, и встреча эта будет нелегкой. Вскоре Безлыков узнает о неожиданном назначении экспертом советской делегации, которая поедет на Генуэзскую конференцию. Он, провоевавший всю гражданскую войну, должен подсчитать убытки, нанесенные Родине интервенцией империалистических хищников Антанты. Эти убытки будут противопоставлены нашей делегацией домогательствам Франции и Англии,

пытающихся заставить молодую Республику Советов признать царские долги и расплачиваться за них.

И вот здесь-то, когда начинается дело, ради которого и был создан сценаристом образ Безлыкова, ради которого он был поставлен в центр фильма, образ тускнеет, перестает быть интересным.

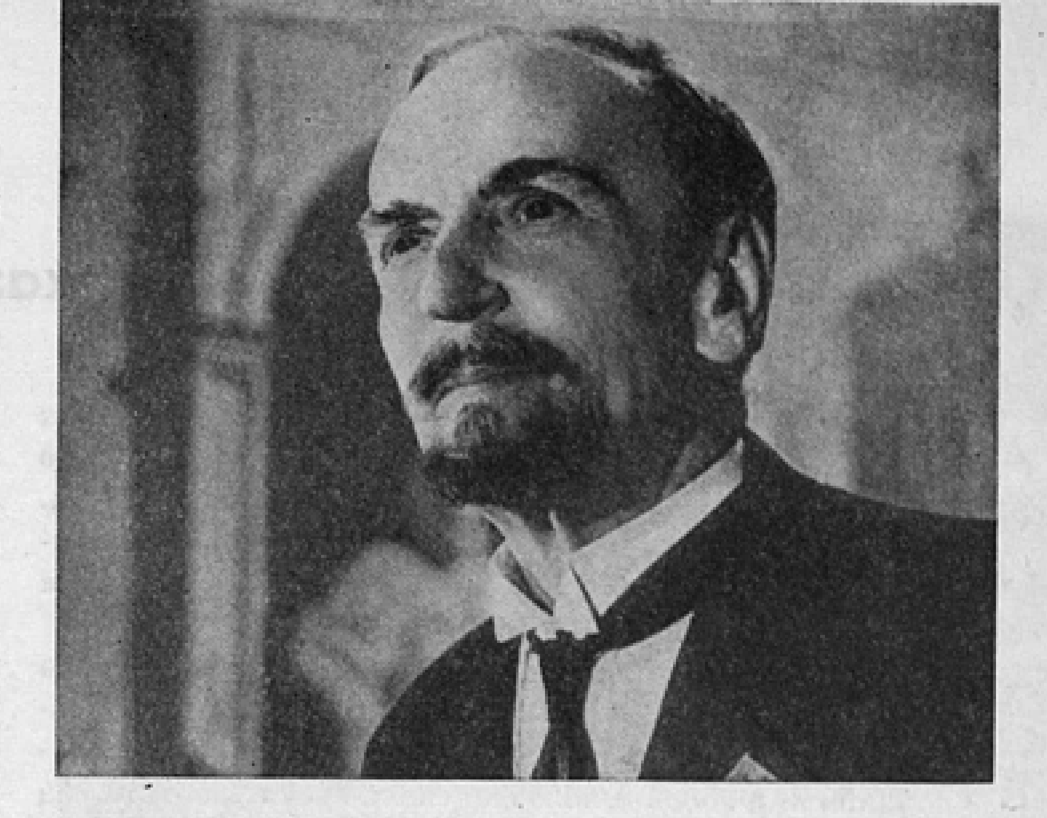
Безлыков, получивший дипломатическое назначение, сразу становится мельче масштабом, ординарнее комиссара Безлыкова. Проявляется это уже в первом эпизоде «столкновения» с Чичериным. Следуя литературному штампу, авторы фильма заставляют Безлыкова, идущего на прием к Чичерину, предварительно нагрубить ему на улице (конечно, Безлыков не знает, кому грубит). Удивляет здесь не только эстетическая нетребовательность постановщика, но и другое: как мог Безлыков, которого мы уже успели полюбить за ум, тактичность, интеллигентность, оскорбить пожилого человека, крикнув ему: «Эй, котелок!» Никак не вяжется это с образом комиссара.

Естественно, что, сделав Безлыкова дипломатом, авторы должны были позаботиться о том, чтобы он увлекся своей работой, отдал ей весь жар души, чтобы, наконец, работа Безлыкова (именно Безлыкова!) захватила зрителя. Но этого нет в фильме. Деятельность Безлыкова на конференции свелась, по сути дела, к тому, что он идет в гардероб достать из кармана чичеринского пальто забытую там брошюру да еще зачитывает цифры убытков и то не без поправок Чичерина. Во второй половине фильма положительно нечего делать главному герою.

Наверное, для того чтобы как-то исправить это положение, в конце фильма авторы конспективно цитируют эпизоды другого, известного в свое время советского фильма «Сумка дипкурьера». Они вручают Безлыкову пакет с директивами Ленина и устраивают перестрелку в коридоре вагона. В этой перестрелке гибнет Глаша — теперь жена Безлыкова, сопровождавшая мужа в поездке. Патетические кадры с бездыханным телом Глаши на первом плане завершают фильм.

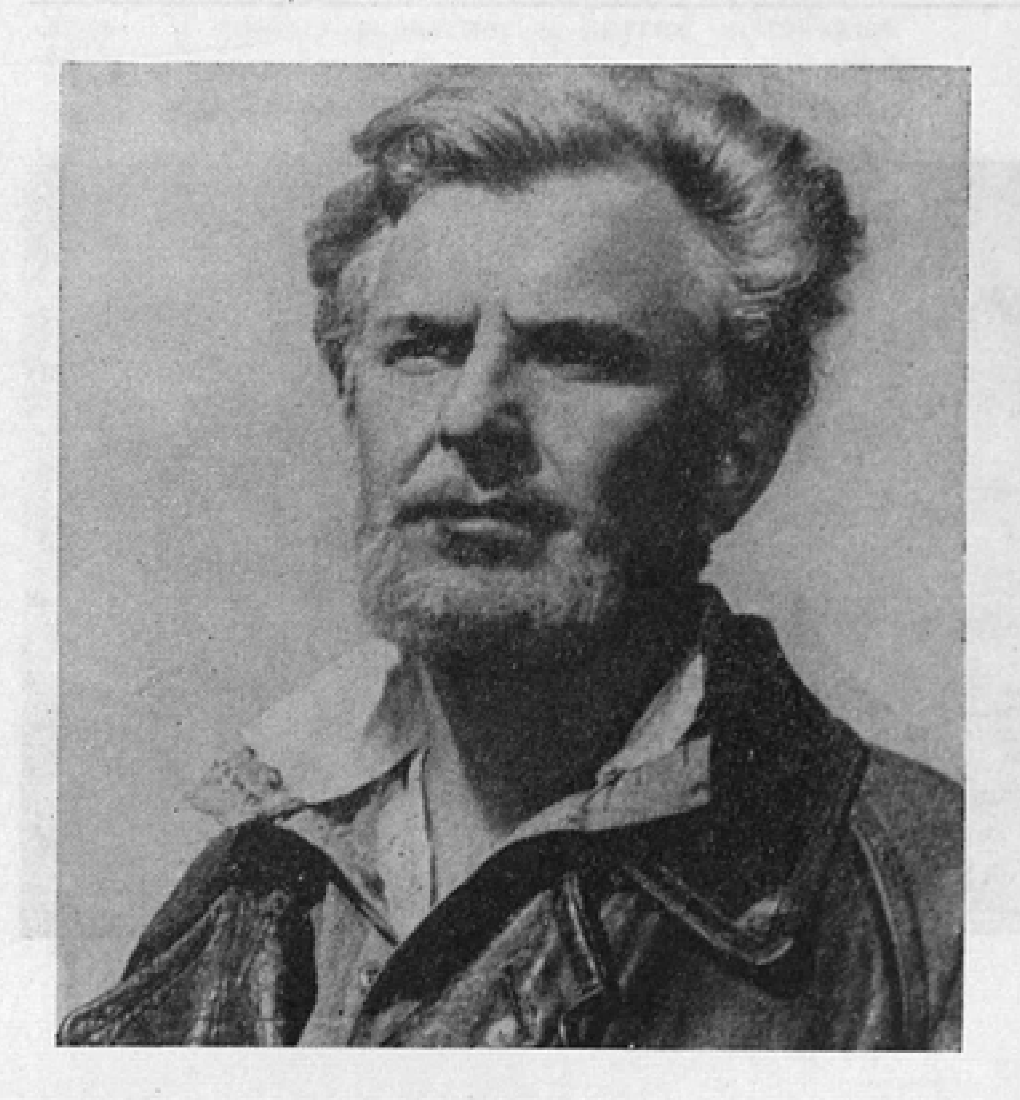
Конечно, непроизвольное удаление Безлыкова от эпицентра дипломатической борьбы наносит урон картине, в которой главное — образ «схватки миров», острой атаки советской делегации в Генуе, несущей, как знамя, идеи мирного сосуществования. (Образ этот мог стать сильнее, если бы одно из важнейших событий конференции — неожиданное заключение Рапалльского договора, прорвавшее единый фронт империалистических держав,— было не только с пунктуальной достоверностью разработано во всех своих внешних перипетиях, но и получило бы более яркое художественное осмысление.)

Просчеты фильма мешают воспринимать кинематографическое действо картины как движение все время вверх, по восходящей. Но отмечая «взлеты» и «падения», мы можем с чистым сердцем отдать должное благородному пафосу фильма, его публицистической страстности. А если помнить, что «Москва — Генуя» — это первая попытка воссоздать на экране славные страницы борьбы и побед ленинской дипломатии мира, ленинских идей мирного сосуществования, то надо признать, что «разведка боем» увенчалась успехом.



«Москва — Генуя». Г. Белов — Чичерин

«Москва — Генуя». С. Яковлев — Безлыков



В. КИСУНЬКО

Правдивость сказки

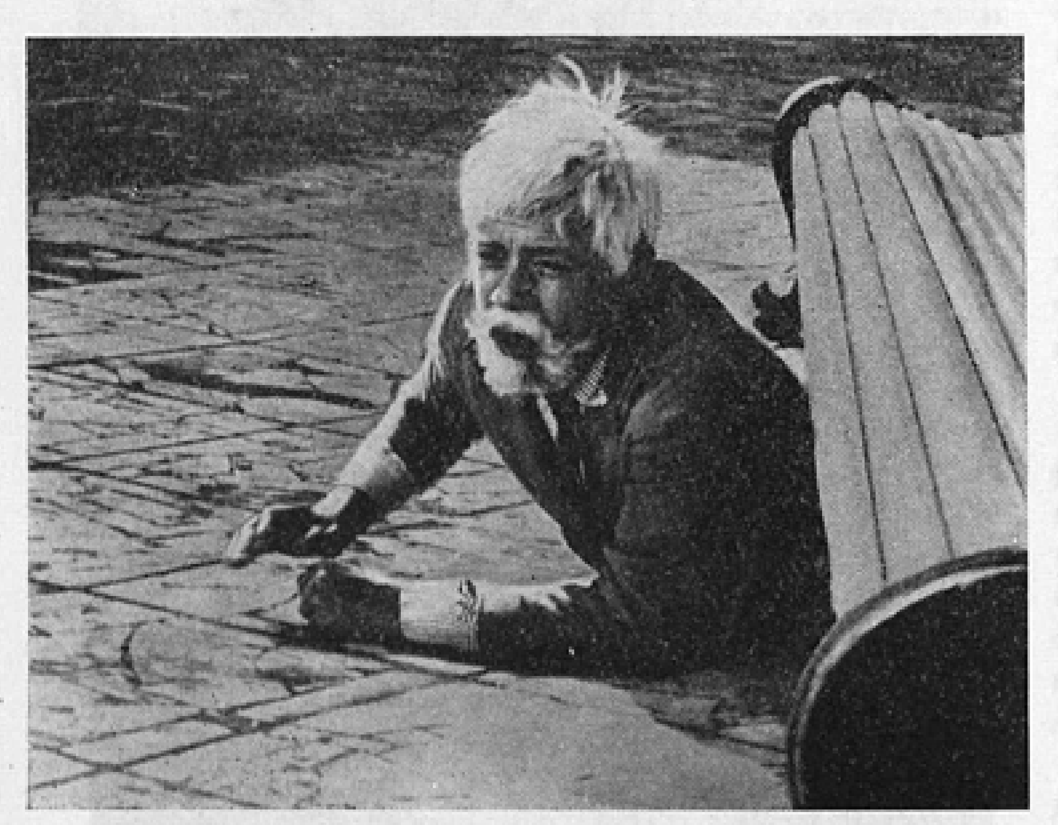
Фильм «Сказка о потерянном времени»*, как указывают во вступительных титрах его авторы, создан по мотивам пьесы Евгения Шварца. Известное произведение известного писателя, притягательная сила творчества которого со временем все возрастает.

Осмысливая столетиями накопленные сокровища сказки, Шварц сделал простое открытие: в век реального воплощения мечтаний о ковре-самолете и всевидящем наливном яблочке самое время работать над сказкой. Потому что основой основ ее всегда была борьба вполне конкретного добра с не менее конкретным злом. Потому что не ради ублажения изощренной фантазии летали ковры-самолеты и катались яблочки по блюдечкам. Цель сказки — борьба за лучшее будущее людей, за истинную их красоту. Так кому же, как не нам, строящим новое, морально совершенное общество, не поддерживать и не развивать этот чудесный жанр.

Оттого и интересен так каждый новый опыт в этой области. Тем более что совсем немного у нас подобных фильмов для детей.

*По мотивам сказки Е. Шварца. Сценарий и тексты песен В. Лифшица. Постановка А. Птушко. Оператор С. Рубашкин. Художник А. Бергер. Композитор И. Морозов. Звукооператор М. Бляхина. Редактор Л. Голубкина. «Мосфильм», 1964.

«Сказка о потерянном времени». О. Анофриев — Петя Зубов



На этот раз перенести произведение Шварца на экран взялся Александр Птушко, издавна работающий в жанре киносказки.

Фильм, поставленный Птушко, современен. Не только потому, что над постелью героя фильма Пети Зубова висят портреты космонавтов и действие выносится на красивые проспекты и улицы большого современного города. Важно то, что юный герой любит и умеет мечтать, причем мечты его рождены многообразием современного окружающего мира, полнотой, яркостью действительности.

Но пока еще в Пете живут только лишь благие намерения, а что касается реальных дел, то здесь как раз и есть уязвимое место юного героя, который слишком много времени тратит попусту. Для того чтобы Петя научился ценить время, и происходят на экране чудесные превращения, сразу захватывающие зал и приковывающие интерес ребят ко всему, что происходит на экране.

Превратившийся в старика третьеклассник Петя учится науке жить у жизни, по отношению к которой он поставлен в трагикомическое положение, ибо, приняв обличье старца, мальчик продолжает оставаться мальчиком. Внешнее и внутреннее оказывается фантастически противоположным. На этом и строит роль артист Олег Анофриев, играющий Петю Зубова «в старости». «Первоисточник» образа — маленький школьник — почти все время остается за экраном. Но он живет в «старичке» Пете, живет в движении, со своим постоянно меняющимся характером. Не традиционная для киносказки трюковая подмена, а полное соответствие сущности образа — вот главное в исполнении актера. Не «эксцентрическая манера», а непосредственность натуры десятилетнего мальчика, продолжающего познавать мир и убеждающегося во многих истинах на собственном опыте.

За внешним ходом событий не исчезает мысль о том, что истина прежде чем стать прописной должна действенно утвердиться в сознании человека. Почтенный старец с ребячьими манерами устраивает переполох на строительстве, взявшись, неумеючи, управлять башенным краном; затем вызывает целую бурю в очереди, принимаясь, не зная арифметики, продавать яблоки. Все это одновременно и весело и поучительно, и всегда на первом месте правда характера и, что не менее важно, правда поведения современного мальчишки.

В сценарии (как, впрочем, и у Шварца) мало внимания уделено остальным «школьникам-старич-



«Сказка о потерянном времени». О. Анофриев — Петя Зубов, С. Крамаров — Вася, Л. Шагалова — Маруся, Р. Зеленая — Надя



«Сказка о потерянном времени». «Злые волшебники», превратившиеся в детей: Таня Донценко — Авдотья Петровна, Сережа Карпоносов — Андрей Андреевич, Зина Кукушкина — Анна Ивановна, Женя Соколов — Прокофий Прокофьевич

кам». И в фильме они в общем-то выполняют функции служебные. Если у О. Анофриева есть возможность стать «преемником» образа мальчика Пети, созданного Гришей Плоткиным, развить характер, то остальным актерам приходится в большей или меньшей степени строить свои роли на пустом месте. И Рине Зеленой и Л. Шагаловой остается только иллюстрировать комические положения.

Интереснее работа С. Крамарова над образом «старичка» Васи. Именно образом, несмотря на всю миниатюрность роли. Причина же снова в поисках индивидуальных черт персонажа. Без преувеличения — всего лишь несколько секунд экранного времени, и сразу намечен характер хитроватого и трусливого мальчишки.

У юных пакостников совершенно точная связь со старыми «волшебниками». «Волшебники» — люди-пустоцветы, которые прожили зря жизнь, а на старости лет решили пакостить всем подряд. С первых же кадров четверка великолепных актеров живет на экране именно этим. Злые «волшебники» строчат анонимные кляузы. По телефонной книге — на всех подряд, по алфавиту. «Волшебники» — это старичок-червячок в панамке (Г. Вицин), скандального вида тетка, явная героиня кухонных склок и трамвайных дрязг (В. Телегина), востроносенькая, слегка покрытая паутиной дама полуинтеллигентного вида, вся фигура которой приспособлена к использованию замочных скважин не по назначению (И. Мурзаева), а главный — некто Прокофий Прокофьевич, ехидный гражданин с палочкой, своего рода «теоретик» козней (С. Мартинсон).

«Волшебство» их не ограничивается кляузами. Можно, например, перерезать провод телефона-автомата — и самому радостно, и другим неприятно. Правда, случается и осечка — например, почтовый ящик может просто-напросто выплюнуть пачку конвертов с анонимками, а понадобившийся телефон не сработает, испорченный самими же «волшебниками».

Съев лепешки, испеченные из потерянного времени, собранного в мешки, «волшебники» превращаются в детей, но гадости продолжают делать по-прежнему. Это парадоксальное несоответствие детской внешности и поступков опытных склочников могло бы стать кладезем комического, обогатить моральную проблематику фильма. Но часто на первый план выступает и становится самоцелью внешнее сходство, внешняя характеристика. Юные негодяи строят свои козни со столь скучной откровенностью, что теряешь к ним интерес. Происходит непредвиденное: нет реальности — нет и условности. Остается нарочитость и заданность. Обличение вполне реального по замыслу зла превращается чуть ли не в иллюстрацию деятельности неких обретших плоть и кровь инфернальных сил. В ход идет весь арсенал средств, призванных выявить «злодейство»



«Сказка о потерянном времени». С. Мартинсон — Прокофий Прокофьевич, И. Мурзаева — Анна Ивановна

внешнее. Эта частная, но досадная неудача наносит ущерб фильму.

Умелое сочетание реального и условного — основа современной сказки. В тонкости и естественности этого сочетания — главное своеобразие и главный «секрет» творческой манеры Шварца. Естественное, буднично-бытовое поведение самых условных персонажей, обыденность самых фантастических ситуаций, а в итоге — естественность сказочной формы и предельная ясность идей. Здесь и источник комического. Любая мысль, любая реплика героя, попавшего в необычное положение, становится парадоксальной, оказывается смешной. Потому что герой рассуждает с точки зрения привычных своих понятий, привычного своего состояния. И как сдержать улыбку, когда превращенный в старика герой-третьеклассник размышляет: «Мне даже и пенсии не дадут — ведь я всего три года работал. Да и как работал — на двойки и тройки». А с каким веселым оживлением встречает ребячья аудитория его новую реплику, совершенно естественную и тем более смешную: «Бедный я старик! Несчастный я мальчик».

В условном всегда есть элемент непривычного. Но режиссер и актеры иногда неожиданно и тем более интересно смещают понятия обычного и необыкновенного. Что может быть условней и исключительней настоящего «живого» леса среди улиц и домов современного большого города? И вот шагает по этому лесу злой «волшебник» Прокофий Прокофьевич в своем выцветшем куцем пиджачке, а кажется, будто бы лес сам удирает от него — таким чужим тот выглядит в золотистом великолепии берез.

Зато Петя, попадая в этот лес, сразу оказывается в нем как дома. Для него это оживший мир сказки, мир ребячьей мечты. И уже ничего нет удивительного в том, как мотороллер мчит Петю по Африке навстречу мультипликационным львам и жирафам. Это так же естественно, как комично-глубокомысленный монолог Дружка — собаки совсем обыкновенной и по-настоящему сказочной. «Мораль» преподана самым условным и самым естественным образом.

Но измена специфике условного мстит за себя немедленно. Юные «волшебники» попросту нелепы во «взрослой» одежде, с грязными пятнами, которые искусственно контрастируют с праздничной цветовой гаммой фильма. Их зловещая суетливость, противопоставленная естественно быстрому ритму действия, живости маленьких героев сказки, наигранна. Потому что здесь прежде всего и скорее всего рушится логика образа и авторского понимания событий.

В фильме рядом с новым, удачно найденным приемом порой соседствует банальный режиссерский ход. Такова, например, «проходная» фигура шофера, который со сказочной любезностью готов услужить всем и каждому, помогая добраться из большого города до шварцевского леса, распевая при этом песенку, не слишком замысловатую, где все идеи фильма как на блюдечке. Нужно ли это? Ведь все уже сказали улыбающиеся лица ребят в окне избушки, куда больше не явятся злые «волшебники», и само слово «конец», которым ребята закрывают окно, прощаясь со зрителем. В фильме как бы два финала — один с «моралью», пришитый, другой — умный, логичный.

Может быть, не стоило упоминать обо всех этих недостатках? Ведь достоинств у фильма действительно немало.

Но «Сказка о потерянном времени» обращается прежде всего к детям. К той благодарной аудитории, которая воспринимает все непосредственно, не «вскрывая корней» достоинств и недостатков, увлекаясь самой историей и отвергая всяческие поучения. Вот почему признаки удачи — несомненной и радостной — распознать для нас так же важно, как и все, что ей мешает.

Е. МУРИНА

Рассказ о гравюре

Режиссер Ф. Тяпкин сделал хороший научно-популярный фильм о Владимире Андреевиче Фаворском *. Дело тут не только в точности творческой характеристики Фаворского. И даже не в умении режиссера донести свое глубокое понимание сложных творческих проблем в простой и доходчивой форме до массового зрителя. Впрочем, вернее было бы сказать, что эти и другие качества фильма вытекают из того подхода к своим задачам, который утверждает Ф. Тяпкин.

Авторы фильма: и сценарист Н. Кемарский, и режиссер Ф. Тяпкин, и оператор О. Самуцевич,— не стремились объять необъятное и не тщились скороговоркой «пройтись» по всей деятельности Фаворского. Она и обширна и многогранна. Они ограничились только показом Фаворского-гравера и мастера книги, оставив за пределами фильма его монументальную живопись и рисунки, его педагогическую деятельность и влияние на развитие советского искусства, о котором многое можно рассказать. Правда, гравюра и книга — главные магистрали его жизни в искусстве, и подобное ограничение материала было вполне правомочно.

Важно, однако, что, подчиняясь необходимости ограничить свой фильм в широте охвата материала, Тяпкин все же дает очень глубинное, во всех трех измерениях убедительное представление о Фаворском-художнике. Им создан очень выразительный, я бы сказала пластичный, портрет Фаворского — художника и теоретика.

Фильм сразу же вводит нас в увлекательный и особенный мир пластических и пространственных проблем, разрешение которых захватывает художника во всех видах деятельности, ибо он связывает свою борьбу за совершенство выражения с гуманистической содержательностью искусства.

Тяпкин не просто репродуцирует на экране гравюры Фаворского, выстраивая их в какой-то последовательности, предопределенной сценарием. Нет, он изобретательно и тонко применяет возможности движущейся камеры, чтобы наглядно показать на экране становление гравюры, рождающейся, по определению Фаворского, в результате «пластической борьбы черного и белого». И мы с волнением наблюдаем благодаря торжественно-замедленному движению кинокамеры, как черное пятно теснит белое пространство фона, а затем этот фон наступает на черное и как из этого напряженного единоборства возникает такой условный черно-белый и вместе с тем такой безусловно выразительный образ книжной заставки с изображением волны. Эта крохотная гравюра, увеличенная в тысячи раз экраном, создана по законам большого искусства. И эту мысль наглядно доносит до зрителя экран. Потому-то ее «становление» на наших глазах кажется таким значительным и вместе с тем таинственным актом — он вводит нас в творческий мир большого художника.

Мы становимся свидетелями самых сокровенных моментов работы художника. Вот Фаворский режет гравюру — этот кусок старой кинопленки хорошо вмонтирован в повествование. Видим его необыкновенно доброе, просветленное лицо, потом руку, уверенно и любовно вынимающую штихелем линолеум по нанесенному рисунку. Так мы знакомимся с технологией. Но режиссер не дает нам забывать, что этот процесс вырезывания гравюры связан с разрешением сложных художественных задач. Эмоциональная атмосфера фильма неуловимо передает это биение творческой мысли, сообщая его нам, зрителям. Мы как бы участвуем в процессе творчества, в решении этих пространственных и пластических задач. И потому так радуют кадры, где виден результат прекрасного труда. Вот кинокамера рассматривает драгоценную вязь черно-белых узоров, которые по мере ее движения вверх по гравюре оказываются шитьем на платье Дианы де Тюржи (иллюстрации к рассказам П. Мериме). А потом аппарат, словно завороженный красотой и пластичностью формы, показывает лицо и стан красавицы, «закованный» в тяжелое платье, пышные складки портьер.

И мы с таким же восторгом разглядываем эту знакомую гравюру, неожиданно превратившуюся

* «Фаворский». Автор сценария Н. Кемарский. Режиссер Ф. Тяпкин. Оператор О. Самуцевич. «Моснаучфильм», 1964.

«Фаворский»





«Ф а в о р с к и й»

в огромную черно-белую фреску. Так фильм открывает нам монументальные свойства небольших работ художника.

Такая съемка произведений графики, раскрывающая пластические закономерности художественного мышления, возможна лишь при тонком понимании природы этого искусства. Ф. Тяпкин в этом отношении представляет пока еще довольно редкое явление. Ведь несомненно, что увлечение техническими возможностями «великого обманщика», характерное для части мастеров этого киножанра, нередко смыкается с их непониманием специфики пластических искусств. Эти возможности очень часто используются для создания сомнительных иллюзионистических эффектов, когда пейзаж с и з о б р а ж е н и е м леса выглядит на экране, как «ж и в о й» лес, а п о р т р е т человека, как «живой» человек. Таким образом, искусство трактуется как плоская к о п и я натуры. Его обобщающая сила, его духовная выразительность остаются нераскрытыми. Приемы, основанные на оптическом обмане, закономерно приводят зрителя к ложным выводам.

«Ф а в о р с к и й»



Работа Ф. Тяпкина пронизана внутренней полемикой с подобным показом искусства. Он очень осознанно подошел к вопросу о том, как снимать д в и ж у щ е й с я камерой н е п о д в и ж н ы й пространственный образ, чтобы это не послужило к обоюдному обеднению возможностей первой и выразительности второго. В его фильме кинокамера «восстанавливает» на экране процесс создания давно уже созданного произведения искусства. В работах Фаворского, как в любом другом произведении, сработанном по законам созидания, есть своя пластическая логика. В ней закреплен и увековечен процесс возникновения гравюры. И когда кинокамера оператора О. Самуцевича под руководством режиссера Ф. Тяпкина показывает эту логику во времени, гравюра как бы «заново» рождается на наших глазах. Вот где техника действительно делает чудо! Камера движется по крохотной гравюре, и мы видим, что контрасты черного и белого чередуются в определенном ритмическом порядке. Образуется композиция. Мы узнаем, что Фаворский, возродивший русское искусство книги, рассматривает ее как своеобразное архитектурное сооружение. И камера «вводит» нас в тот «внутренний мир», который оформляет переплет. Мы движемся вслед за ней по книге от страницы к странице. Это помогает нам понять, как создается книга и каково организующее значение всех элементов книжного оформления — от титульного листа до заставки и буквицы,— в своем движении и логической последовательности создающих внутреннюю конструкцию книги. Мы узнаем, что все эти элементы оформления, в том числе и иллюстрации, придают книге предметную законченность и раскрывают образные и стилистические особенности литературного произведения.

Обобщения, которые зритель слышит в дикторском тексте, завершают движение его собственных наблюдений и впечатлений к определенным выводам. (Вообще текст в этом фильме, насыщенный мыслями самого Фаворского, очень хорошо соотносится с изображением. Артист А. Консовский читает его превосходно, так, как произносятся только свои, выношенные мысли,— убежденно, прочувствованно, с достоинством. Своим чтением он создает образ «авторского голоса».)

Таким образом, зритель не просто знакомится с произведениями художника и фактами его биографии. Он находится в процессе узнавания, в с о с т о я н и и п о з н а н и я искусства и тайн его возникновения. Это как раз то, что может сделать только кино с его возможностью раскрывать явления во времени, в становлении, в развитии.

Став орудием познания, раскрытия, толкования искусства, кинокамера как бы отождествляется с этим искусством и начинает действовать по его образу и подобию. Собственно говоря, она становится выразителем искусства Фаворского. Она одухотворяется. Самый ритм ее движения, самая деликатность и простота ее «поведения» отвечают характеру творчества художника. Она умна и естественна в своем отношении к работам мастера. Кажется даже, что столкнувшись с последовательно пластическим выражением действительности, она сама становится пластично «мыслящим» аппаратом, воспроизводящим это большое искусство подобающим ему способом.

Поведение кинокамеры оставляет в памяти зрителя не только знания о творчестве художника, но и образ этого творчества. И созданию этого образа — значительного, глубокого, целостного — способствует и музыка, сопровождающая фильм, и прекрасно поданный текст.

О фильме Ф. Тяпкина можно сказать еще очень много. И надо думать, что это будет сделано. Более подробный анализ того, как он создан (от кадра к кадру) был бы очень полезен и важен для всех интересующихся вопросами популяризации искусства. С режиссером можно было бы и поспорить в каких-то деталях понимания и толкования искусства Фаворского и его произведений. Можно было бы отметить, что первая половина фильма более целостна и содержательна, чем вторая. Однако все это частности. Мне хотелось бы подчеркнуть еще раз самое важное и принципиальное свойство этого фильма. Он утверждает научно-популярный фильм как полноценный вид киноискусства, обладающий не только документальной, но и самостоятельной художественной ценностью. Он показывает, что задачи популяризации и документальной правды ни в какой степени не ограничивают творческого воображения режиссера, обязанного, как и всякий художник, думать образами.

Лев РОШАЛЬ

Только раскланялись...

Фильм начинается так: «Все обновляется, меняется и рвется. Исходит кровью в реках, в грудь, стеная, бьет. Песком заносится и пылью одается и зеленями из земли встает». Было бы нечестно после такого дикторского вступления усомниться в желании авторов повести поэтический рассказ. Да мы и не сомневаемся. Ибо весьма заметно стремление расцветить киноповествование о Карпо Николаевиче Бойко, кочегаре днепровского земснаряда, знаками поэзии. Будь то возвышенный слог дикторского текста («Перекаты встают на пути кораблей и человека... Человек расчищает перекаты») или же мотивы лирико-героических песен, сопровождающих фильм.

Сомнения в другом: стали ли эти «знаки» действительно поэзией? Срифмовать — еще не значит «сделать» стихи, хотя рифма — «знак» поэзии. Вряд ли она присутствует и в рифмованных строчках, открывающих фильм. А они, скажу сразу, довольно точно выражают его стилистику.

«Знаки» поэзии только тогда обретают подлинную поэтичность, когда одухотворены образным поэтическим мышлением. Банальная истина!.. Но таков удел критики: напоминать о банальных истинах, когда ими пренебрегают. Целый ряд таких истин приходит на память при просмотре фильма «Перекаты»*.

Бесспорно, каждое художественное произведение (документальный фильм в особенности) несет заряд информации. В отличие от научной художественная информация, как известно, стремится раскрыть в первую очередь индивидуальные качества явлений и характеров, через которые проявляются общие, типические закономерности. Казалось бы, для документального кино этот вопрос решается самой спецификой материала. В «Перекатах» снят не Иванов, Петров или Сидоров, а именно Бойко Карпо Николаевич. Именно он родился в селе Триполье, где умер его отец и живет мать. Он в сорок первом ушел на войну матросом речной флотилии, затем раненый попал в плен, затем с сорок третьего года опять воевал. Он вернулся после войны домой и нашел пепелище, на котором фашисты расстреляли пятерых его родственников. Он же после войны отстроил новый дом, обзавелся семьей и вот уже много лет трудится на земснаряде, рассасывающем речные отмели.

Интересная жизнь...

* Сценарий М. Пархомова. Режиссер Р. Нахманович. Оператор В. Орлянкин. Украинская студия хроникально-документальных фильмов, 1963.

Но сообщить о ней, перечислив в дикторском тексте, как в анкете, обстоятельства биографии, недостаточно для того, чтобы раскрыть подлинное своеобразие человека.

Неповторимость человеческой судьбы складывается не из суммы обстоятельств, а из поступков в обстоятельствах. То есть из того, что не отметишь ни в какой анкете. Наверное, и талант кинодокументалиста заключается в терпеливом ожидании поступка, в умении «поймать» его и, таким образом, показать человека в действии. Процесс кропотливого кинонаблюдения за героем авторы подменили серией «моментальных снимков» — Бойко в котельной, Бойко на палубе, Бойко с детьми, дом Бойко и т. д. Такие «снимки» не дают возможности отразить главное — становление и нравственное развитие героя, преодолевающего жизненные «перекаты». Не позволяют раскрыть то, что М. Горький называл «историей роста и организации характера». А без этого вряд ли удастся создать настоящий кинопортрет. «Перекаты» тому доказательство: в них история свелась к хронологической таблице.

Между тем биография Карпо Бойко, солдата и рабочего, давала возможность создать вдохновенную кинопоэму о суровой, мужественной судьбе простого человека. Поэму, может быть, равную по силе той, какую создали в художественном кинематографе М. Шолохов и С. Бондарчук. Но не получилось! И не получилось из-за отсутствия образного поэтического мышления, позволяющего исследовать обстоятельства и характеры, проникнуть в сущность явления.

Очевидно и то, что факт, образно осмысленный, несет гораздо большее количество информации, нежели поданный, так сказать, в «голом» виде. Какой бы при этом силой обобщения он сам по себе ни обладал! Смонтированные рядом в фильме А. Медведкина «Разум против безумия» кадры, где Чемберлен помахивает перед публикой бумажкой с текстом Мюнхенского договора и говорит: «Я привез вам мир», и кадры бомбежки английских городов помимо сведений, вытекающих из внутрикадрового содержания, дают еще и дополнительную информацию: гневно разоблачают фарисейство буржуазной дипломатии, рассказывают о трагедии английского народа, обманутого своим правительством.

Это тоже престарая истина, открытая, как всем известно, С. М. Эйзенштейном, говорившим, что «сопоставление двух монтажных кусков больше похоже не на сумму их, а на произведение». Но ведь авторы «Перекатов» пренебрегают этой истиной.

Вот как режиссер Р. Нахманович «монтирует» свой фильм. В нем есть место, где рассказывается о мине, которую всосал земснаряд, и «она взорвалась». На экране мы видим трубу с дыркой и аккуратно положенный рядом осколок. Диктор быстро успокаивает: «К счастью, все обошлось». И тут же добавляет: «Мина пролежала на дне с сорок первого года». Но почему авторы так уверены, что она пролежала на дне реки с сорок первого года, а не, скажем, с сорок второго. Следующий кадр все разъясняет. Нам показывают военную фотографию Бойко, а диктор комментирует: «В сорок первом году Карпо Бойко был матросом Днепровской военной флотилии». Теперь ясно. Авторы вовсе не были уверены, что мина пролежала в реке с сорок первого года. Но иначе, как же монтировать? Монтируют по анкете.

Художественный образ нельзя подменять малоинтересным, статичным кадром, снабженным корреспондентской аннотацией. Даже если она выражена «поэтическим», как кажется авторам, языком. Ибо никакая искусственно привносимая «поэтичность» помочь не может. Авторы, например, идя все по тому же ходу ассоциаций, для усиления поэтического обобщения дают в фильме рассказ о расстреле немцами в Киеве пленных советских моряков, которые перед гибелью пели «Интернационал». Сама по себе история героическая. Этот эпизод — лучший в фильме. Но он не вошел органически в картину, так как слишком поверхностны связи, по которым авторы соединяют его с самим рассказом.

Поэтический образ в кино рождается в контрапунктическом слиянии всех средств выразительности. И нечего надеяться, что серые, скучные кадры окрасятся поэзией, если дать к ним стихотворный текст. Наоборот, даже по-настоящему поэтический текст в этом случае выглядит риторическим. Ибо эстетика дикторского текста всегда должна соответствовать эстетике экранной подачи материала. Представьте себе, в «Новостях дня» (а кинопериодика тоже имеет свою эстетику) диктор вдруг заговорит гекзаметром. Я говорю о гекзаметре, потому что многие авторы признают «поэзией» в дикторском тексте только возвышенный слог древней Эллады. Это приводит лишь к напыщенности. Такая напыщенность есть и в текстах «Перекатов» и в немалом числе других документальных лент.

Бесспорны добрые намерения авторов. Многие недостатки их фильма как раз можно объяснить стремлением вырваться из старых схем, найти какие-то новые выразительные средства. Но борьба со штампами не может проходить по принципу «клин клином вышибают», даже если новый клин носит название «поэтического». Нас хотели познакомить с человеком. Но мы успели только раскланяться с ним, а уж его и след простыл. И что особенно важно, что накладывает высокую ответственность на художника-документалиста, сам человек, в нашем случае К. Н. Бойко, в этом ничуть не виноват...

Марк ПОПОВСКИЙ

Искусство или галочка в отчете?

ЗАМЕТКИ ПИСАТЕЛЯ О СЕЛЬСКОХОЗЯЙСТВЕННЫХ ФИЛЬМАХ

Не так давно я получил предложение выступить в детском доме. «Расскажите что-нибудь интересное». Это, кстати сказать, совсем не просто—рассказывать интересное слушателям двенадцати-шестнадцати лет, чьи любимые книги относятся, как сообщил библиотекарь, к разряду так называемых «шпионских» сочинений. Я начал говорить об операциях на сердце и мозге, о необычной судьбе оперированного мальчика, о том, как ученые оживляют «умерших», для чего и как делают гвозди из крови.

Мои слушатели не задумывались, почему писатель рассказывает им о науке, о врачах. В двенадцать лет равнодушны к вопросам жанра. Это было просто интересно...

«А про что будет ваша следующая книга?» Говорю, что буду писать книгу о кукурузе, об ученых, нашедших и преобразивших эту удивительную культуру. Реакция ошеломляющая: сидящий в первом ряду пятиклассник Слава Лазуткин презрительно отвернул физиономию и, нисколько не стесняясь, сказал: «Ну-у, это неинтересно!» И все мальчишки и девчонки, сколько их было в зале, стали хлюпать носами, шелестеть тетрадками и книжками, шептаться и всячески подчеркивать, что им мой рассказ о кукурузе ни к чему. Напрасно пунцовая от смущения воспитательница объясняла им, что когда будет у нас кукуруза, то будет молоко, масло, колбаса и сыр. Ребята не интересовались колбасой и сыром, они упорно кричали, что про все это уже видели в кино и слышали по радио. Они хотели рассказов только об интересном. Я сдался. А потом, идя домой, я с горечью подумал, что вот не смог увлечь воображение детей. А ведь у меня и вправь есть увлекательные факты о том, как искали родину кукурузы, как за этот злак воевали (да, да, по-настоящему, с оружием в руках), какую удивительную роль сыграла кукуруза во время Великой французской революции и как возникла большая «кукурузная наука», начавшаяся с недоразумения на опытном поле американского ботаника Шелла. Что же эти мальчишки могли увидеть такого в кино, после чего убедились, что в с я к и й рассказ об этой важной сельскохозяйственной культуре (а по существу, о хлебе насущном) — непременно скучица?

Я вспомнил эту историю, просматривая в Доме кино новые и старые отечественные фильмы о сельском хозяйстве. То была обычная каждодневная продукция студий научно-популярных фильмов. Как кинозритель я и прежде видел эти или подобные картины, которые демонстрируются перед художественными фильмами и которые часто забываются раньше, чем вспыхнет свет. Теперь, сидя в зрительном зале, я не только вспомнил своих слушателей из детского дома, но и совершенно явственно увидел причину, которая вызвала у моих юных собеседников бурную неприязнь к сельскохозяйственным темам. Я понял, что существует п р я м а я с в я з ь между кинопропагандой сельскохозяйственных проблем и противоположной реакцией, которая иной раз при этом возникает у зрителя.

Поясню свою мысль. Известно, какие гигантские усилия проявляют партия и весь наш народ для того, чтобы выправить положение в сельском хозяйстве. Борьба за изобилие не снята с повестки дня. Наоборот, она становится центральным делом партии. Эту мысль Н. С. Хрущев вновь подтвердил в своей записке ЦК КПСС от 13 апреля сего года «О некоторых вопросах, связанных с осуществлением курса партии на интенсификацию сельского хозяйства». В связи с этим нет смысла повторять тот давно признанный тезис, что самый массовый, самый действенный вид искусства — кино — должен стать первейшим помощником в пропаганде всего лучшего, что рождается в недрах сельскохозяйственной науки, производства, в институтах, в лучших совхозах и колхозах. Это, так сказать, общая платформа всей сельскохозяйственной кинопропаганды, платформа,

которую никто не оспаривает. Но зато хочется серьезно и даже горячо поспорить с творцами иных фильмов о том, как они делают свое дело.

О новом можно сообщить и в учебнике, и в газетной информации, и в художественном очерке, и даже в романе. Очевидно, что разные жанры требуют и разного изложения по той простой причине, что автор учебника и автор повести ставят перед собой разные задачи, видят разного читателя. Эта элементарнейшая истина часто забывается теми, кто призван делать сельскохозяйственное кино. Начинается с «мелочей». В приложении к сборнику «Новые фильмы» (март 1964) перечислено несколько сотен имеющихся в обращении картин сельскохозяйственной тематики. Количество радует, но что это за фильмы, понять совершенно невозможно. В списке они делятся не по жанрам, а по темам: «Технические культуры», «Птицеводство», «Орошение и мелиорация». В разделе «Овцеводство», например, рядом стоят очевидно учебный фильм «Разводите скороспелых мясошерстных овец» и киноочерк «Сырые запахи реки». Можно только догадываться, что картины «Рука друга», «На свет маяка», «Маяки светят всем», «К новым рубежам» и «Третий рубеж» содержат элементы художественного повествования, а «Кормление и откорм птицы» и «Карбамид — животноводству» — что-то сугубо учебное.

Жанровая нечеткость в списке не случайна. Она отражает принцип выпуска сельскохозяйственных фильмов вообще. Принцип прост: главное охватить тему. А как «охватить», кому будут служить эти произведения, сможет ли кино вскрыть самое главное в этой теме, показать, как говорит Н. С. Хрущев в своей записке, «суть, соль... иного метода» — никого не интересует. Между тем для любой пропаганды нет ничего более губительного, чем такой «валовой» подход к зрителю, читателю, слушателю. Инженер, который написал статью в научно-технический журнал «Электричество», не рискнет предлагать ее в «Новый мир», хотя известно, что проблемы электрификации страны не чужды и этому литературно-художественному ежемесячнику. Совершенно ясно, что «Новому миру» нужен хорошо написанный очерк, охватывающий крупные научные проблемы, и ни к чему технологические тонкости, которые, наоборот, живо интересуют подписчика журнала «Электричество». Но когда смотришь номер за номером «Новости сельского хозяйства», кажется, что авторы составляют свой журнал не только из деталей разного размера, но и различного назначения. Рядом с новеллистически построенным сюжетом «Алтайские миллионерши» (о нем мы будем говорить ниже) в № 2 за 1964 год зрителю показывают сюжет «Для животноводов», в котором в течение нескольких минут вы рассматриваете снятую с разных точек роторную косилку-измельчитель КИР-А1,5.

Жаль, что большинство сюжетов в «Новостях сельского хозяйства» делается по такой методе: «Вот перед вами... Посмотрите спереди. Загляните сзади... Будет хорошим подарком для наших животноводов (полеводов, птицеводов)».

Статичность, иллюстративность — вот что типично для киноразговора о достижениях в сельскохозяйственной науке и практике. Нередко режиссер и оператор рабски следуют за натурой, без всякого желания поразмыслить над ней. Создается впечатление, что творцы этих произведений не видят дальше факта, который им поручили описать.

В № 2 за 1964 год и в № 11 за 1963 год киножурнала «Новости сельского хозяйства» есть два сюжета: «У свиноводов совхоза «Ударник» и «Как сохранять молодняк». Из первого мы узнаем, как наилучшим образом сохранять новорожденных поросят, а из второго — телят. Объекты, как видите, взяты разные, авторы и консультанты — тоже. И все же оба фильма кажутся близнецами. Если бы не мелькание симпатичных телячьих мордочек в одном сюжете и поросячье чавканье в другом, право, неизвестно, как бы мы смогли различить этих «близнецов». Общий вид фермы в начале, стадо поросят (телят) в конце, а посредине бесстрастное, унылое перечисление, сколько и чего дают телятам (поросятам), чтобы они не болели. И наконец, как новейшую научную истину зрителю сообщают, что «свежая, сочная трава — тоже прекрасный, богатый витаминами корм». Подобные сюжеты похожи на учебник, из тех, что ругают на педагогических совещаниях за сухость и скверный язык.

Весьма огорчительно, когда подобный недуг поражает особо ответственные темы. Таков № 3 за 1964 год, целиком посвященный освоению целины (операторы М. Кампонский и И. Мирный, режиссер З. Фельдман). Труда в этот фильм вложено немало. Есть в нем интересные съемки, красивые кадры. Но... полностью отсутствует авторское отношение к фактам, авторский голос. Взявшись сообщить о сегодняшнем дне целины, творцы фильма попросту повторили все, что много раз говорилось и показывалось до них. При этом была избрана не нарушаемая ни в одном кадре тональность барабанного боя. Так возник фильм, состоящий как бы из серии холодных (и в то же время крикливых) иллюстраций, кое-где связанных непрочными мостиками вялой мысли. А подчас десятки метров пленки идут и совсем без всяких «мостиков». Течет река Иртыш. Текст: «Величаво течет Иртыш, не зная, что скоро доведется ему разделить свои воды с каналом». Работает землеройная машина. «На берега великой сибирской реки пришли строители, и землеройные машины

начали свой уверенный путь на Караганду». Быстро идет поезд. «В крае появились железные дороги». Элеватор. «Появились элеваторы». Шоссейная дорога. Проезжают машины. «Построены автомагистрали, по которым можно проехать в областные центры». Так без конца!

Итак, сухой учебник, с одной стороны, и банальное иллюстрирование, с другой — вот две главные «болезни» «Новостей сельского хозяйства», а нередко и сельскохозяйственных фильмов. Пораженные этим недугом произведения кино не могут иметь успеха у зрителя и, таким образом, попросту не выполняют своего назначения. Как ни горько, надо признаться: машина сельскохозяйственной кинопропаганды часто работает на холостом ходу, а порой дает и «обратный ход», отбивая скверными фильмами интерес зрителя к важной народнохозяйственной проблеме. Такое положение не может не волновать общественность.

Естественно, возникает вопрос: а есть ли вообще в кинематографии творческие силы, способные резко изменить положение в этой области?

По-моему, такие силы есть.

За последнее время вышли произведения, в которых явно проглядывает новый подход, видны попытки превратить сельскохозяйственную картину в очерк, в научно-художественное повествование. Тот же автор-оператор З. Фельдман, чей фильм о целине сделан стандартно, совсем по-иному подошел к теме в сюжете «Алтайские миллионерши». Сначала был факт: птичница Ольга Гавриленко получила от своих кур миллион яиц. Факт интересный. Но разве мы не знаем множества интересных фактов, в которых так и не удалось добраться до главного — до его «сердцевины»? Фельдману это удалось. Оператор исходит из правильной предпосылки: перед ним рекорд, а не каждодневное явление. Значит, надо раскрыть м е х а н и з м трудового рекорда. Если начать показывать великолепную птицеферму, оборудованную современной техникой, где лаборанты в белых халатах отмеряют антибиотики в куриный корм и т. д. и т. п., то сидящая в зрительном зале птичница, которая весь день провела в стареньком темноватом курятнике, куда и воду и корм приходится таскать в ведрах, только головой бы покачала: ишь ты, не то что у нас. Но автор, желая дать зрителю тему для раздумья, пошел другим путем. Он показал и с т о р и ю успеха Ольги Гавриленко. Мы видим ее сначала в плохо оборудованном птичнике, каких еще много и какие хорошо известны сельскому зрителю. Вот она таскает воду, руками собирает яйца, обслуживает три тысячи кур. Это предел: больше один человек сделать не в силах. И тогда рождается мысль: чтобы двинуться вперед, надо менять привычный порядок. По тексту мы ощущаем, что сделать это совсем не так-то просто. «Первый электромотор. Д о б и в ш и с ь е г о, Ольга вздохнула свободнее». И кадр: корм подается транспортером. Еще усилие, еще одна идея — и птичник преображается: антибиотики, корма сложного состава, лампы, удлиняющие день. Мы видим, как день за днем более легким и производительным становится труд героини, как растут культура производства, доходы совхоза.

Кино не просто иллюстрирует факт, сообщенный в газете, оно рассказывает, к а к это произошло и к а к это можно сделать в любом другом совхозе, колхозе.

«Алтайские миллионерши» не лишены, конечно, недостатков. Начатый как история человеческой судьбы, история поиска, сюжет где-то на полпути срывается в перечисление того нового, чего у ж е добились Гавриленко и ее подруги. И все же режиссеру удалось «показать сердцевину, добраться до того атома, до той, по определению Н. С. Хрущева, молекулы, что является основой данного метода». В своей записке ЦК КПСС Н. С. Хрущев правильно отметил, что не внешние эффекты, а проникновение в суть рассказываемых фактов — главное достоинство сельскохозяйственного киноочерка. Исторический подход — один из возможных подходов, при котором, не отвлекаясь от основной темы, можно сделать фильм занимательным и поучительным. Об этом же писал в свое время Максим Горький: «Книга о достижениях науки и техники должна давать не только конечные результаты человеческой мысли и опыта, но и вводить читателя в самый процесс исследовательской работы, показывать постепенное преодоление трудностей и поиски верного метода. Науку и технику надо изображать не как склад готовых открытий и изобретений, а как арену борьбы, где конкретный живой человек преодолевает сопротивление материала и традиций». Вот где подлинная «сердцевина» вопроса: в сельскохозяйственном кино — в сюжете ли, в большом ли фильме — надо обязательно показывать, к а к совершается трудовой или научный подвиг, к а к и м о б р а з о м удается вырастить высокий урожай, уничтожить сорняки, не повреждая посевов, создать новую машину. Когда имеется это к а к, то не остается места для скуки, для иллюстративности, зритель с увлечением следит за развитием событий, просветительское кино становится действенным и эмоциональным.

К мысли Горького о науке как арене борьбы примыкает и высказывание Альберта Эйнштейна, убежденного, что художественный рассказ о науке должен живописать «драму идей». Действительно, любое движение человеческой мысли, особенно если речь идет об открытии, изобретении, усовершенствова-

нии, состоит в борьбе с противоположными взглядами, в преодолении своих и чужих заблуждений, в отходе от традиционного мышления. В этом борении; порой весьма драматичном, рождается и новый сорт пшеницы, и новая сельскохозяйственная машина, и, если хотите, новый метод откорма свиней. Если вам удалось показать эту «драму идей», увидеть в обыденности напряженный ход человеческой мысли, выявить волю и характер человека-творца, то ваше повествование непременно заинтересует зрителя, как бы ни скромны были итоги самого открытия, изобретения. Нашему же сельскохозяйственному кино мешает статичность, мертвенность: часто фильм констатирует, в то время как он должен волновать и удивлять.

Но, возразят мне, о какой «драме идей», например, может идти речь в крошке-сюжете, который живет на экране две-три минуты? В лучшем случае на такой «площади» автор успевает изложить немудреную истину вроде той, что чечевица — полезная и питательная культура, а выращивать уток и карпа в одном пруду выгоднее, нежели выращивать их порознь.

Отвечу недавним примером.

Режиссер Л. Печерина и оператор О. Костюкова сделали для журнала «Новости сельского хозяйства» № 12 за 1963 год сюжет «Чечевица». Выше мы говорили о фильмах-учебниках. «Чечевица» даже не учебник. Вот какой «зрительный ряд» режиссер и оператор демонстрируют: «Из ЗТМ поле чечевицы; то же, ближе. ПНР; в поле чечевицы группа колхозников; то же, ближе; агроном держит в руке растение чечевицы; чечевица на ладони; стручки чечевицы; то же; телята едят солому; то же с другой точки; то же, ближе...» Три минуты, пока смотришь эту чечевицу, кажутся тремя часами.

Мне скажут: но ведь сюжет несет в себе полезные знания. Да, но знания эти преподносятся в столь иссушенном, обедненном виде, что уже просто не могут произвести никакого впечатления на зрителя. А раз так, нечего ждать и практической, деловой, хозяйственной реакции зрителя-колхозника, его повышенного интереса к той же чечевице в собственном хозяйстве.

Никита Сергеевич Хрущев справедливо требует от работников кино, чтобы их фильмы о новом в селе содержали конкретный деловой подсказ сельскому зрителю. «Кино может помочь раскрыть суть явлений, лучше разобраться в тех вопросах, которые изучаются»,— говорит он в упомянутой выше записке. Надо серьезно задуматься над этим разумным советом. Кино действительно должно послужить внедрению нового в сельскохозяйственное производство. И делать это надо не формально, не внешне, а пустив в ход всю мощь и с к у с с т в а кино. Интересно, что те же Л. Печерина и О. Костюкова в т о м ж е номере журнала сделали отличный сюжет «Наперекор стихии», где ярко и убедительно донесли практически полезные идеи и факты, пользуясь всеми богатыми возможностями кинематографа.

В колхозе «Красное знамя» град побил кукурузу, но колхозники Петр Сапунов и Иван Кудряшев подкормили израненные растения, взрыхлили междурядья и собрали на пораженных полях хороший урожай. Всего проще было бы сделать из этого факта скучнейшую канитель с фальшивыми криками «ура» по поводу подвига колхозников Сапунова и Кудряшева. А Печерина и Костюкова сняли драматический этюд: короткий, правдивый, впечатляющий. Как?

Вначале подчеркнуто благополучная картина: ветерок шелестит в листьях мощных растений. Петр Сапунов готовится к уборке. Крупный, спокойный, он похаживает около своего комбайна (не при галстуке и орденах, как это часто изображают в подобной ситуации, а просто в спецовке). Деловито о чем-то своем говорят они с напарником Иваном Кудряшевым. Наверно, о том, что урожай хорош, есть где развернуться. И вдруг на черном экране вспыхивает и разрастается до огромных размеров «НО...» И сразу открывается панорама побитого градом поля. От пышных растений остались жалкие лохмотья. По полю идет Сапунов. Голос диктора передает его грустные размышления: «Кукурузу, конечно, спишут... Спишут... А как же корма?» Сапунов не плачет, не хмурится, но вид одинокого человека, бредущего по полям, трогающего то одно, то другое израненное растение, рождает настроение горечи, печали. Шагает Сапунов. «Зачем?— вопрошает диктор. — Бесполезная трата времени...» И мы в зрительном зале думаем также. И вдруг — находка.

В пазухах листьев наблюдательный крестьянин заметил свежие ростки. Значит, не все потеряно, кукуруза повреждена, но не погибла. За нее надо бороться! Лицо Кудряшева. «Вот и Иван Кузьмич так считает». Правление. «Ну что ж, попробовать стоит». Теперь можно во всех деталях и сколько угодно показывать, как рыхлили междурядья, как вносили подкормку. Пусть трактор идет на аппарат и от аппарата. Это уже не безразличное зрелище. Мы присутствовали при драме, мы ждем ее развязки. И радуемся, да, радуемся обычным хроникерским кадрам, изображающим поле кукурузы и комбайн на уборке. Ведь для нас это та кукуруза, что восстала из мертвых. Она оказалась участницей драматической ситуации, в которой есть человек, его страдания, его открытие и нелегкий труд и, наконец, его торжество над стихией.

Мне рассказали, что такое необычное для «Новостей сельского хозяйства» построение возникло

случайно, по вине... стихии. Режиссер и оператор приехали в колхоз снимать хорошую кукурузу и обнаружили, что град побил посевы. Стали искать выход, и в конце концов было решено рассказать историю в том виде, как она действительно произошла. На пленку попала правда жизни, а вместе с ней и... искусство. Вот уж поистине: «гром не грянет, мужик не перекрестится». И жаль, что на студиях научно-популярных фильмов редко гремит гром настоящей творческой требовательности, гром, за которым следует живительный дождь творческой инициативы.

Несомненная удача сюжета «Наперекор стихии» наводит еще на одну мысль. «...Книга, кино,— говорит Н. С. Хрущев,— должны быть поставлены на службу великому делу обучения миллионов людей передовым методам труда». А кто не знает, что лучше не научишь, чем с помощью живого личного примера. Нельзя надеяться на успех у зрителя тех фильмов, где человек оказывается лишь статистом. «Сельскохозяйственное» кино должно рождать уважение и симпатии народа к труженикам науки и села, к творцам насущного хлеба, оно должно показывать не только высокую технику, блага химии и физики, но и тот накал нравственных качеств, добрых чувств, без которого никакая техника не принесет нам изобилия. Между тем в фильмах такого рода (густо населенных хорошенькими лаборантками, которые что-то перекладывают и переливают) редко увидишь ученого-механизатора, селекционера, новатора-колхозника в естественной трудовой обстановке, не увидишь элементов творчества, умственных и физических усилий, которые и ведут в конечном счете к успеху.

А как бесконечно интересны и разнообразны в поле, на опытных делянках такие мастера селекции, как Василий Пустовойт, Михаил Хаджинов, Борис Соколов! Пустовойту ничего не стоит взять в поле из корзинки подсолнечное семечко, раздавить его в своих сильных пальцах (ведь он спортсмен!) и по выдавленной капле с точностью до полупроцента определить количество масла в данном сорте. Такая деталь, подхваченная киноаппаратом, сказала бы о создателе самого масличного в мире подсолнечника значительно больше, чем длинный перечень его наград и ученых заслуг. Незабываем и Михаил Хаджинов. Автор прекрасных кукурузных популяций, он узнал, что в соседнем научном учреждении создали более урожайные гибриды, и, явившись на краевое совещание агрономов, начал публично требовать, чтобы его популяции изгнали из посевов, а чужую гибридную кукурузу немедленно внедрили во всех хозяйствах Кубани. Подобных эпизодов в жизни любого творческого человека много, из них-то, собственно, и состоит творчество. Надо только не пропускать этих золотых песчинок человеческого характера, выискивать их, закреплять для современников и потомков. Надо добиваться, чтобы в той или иной степени «очеловеченным» был любой фильм о сельском хозяйстве.

Появление «живого» человека в сельскохозяйственных фильмах повлечет за собой, очевидно, и повышенный интерес авторов-режиссеров к живой человеческой речи. Еще сто лет назад Писарев, видевший в популяризации науки высокое искусство, говорил: «Популяризатор непременно должен быть художником слова». Чтобы представить характер словесных «художеств», допускаемых в современных сельскохозяйственных фильмах, приведу лишь несколько типичных «речений»: «Утиный помет, удобряя почву, способствует увеличению естественного корма для рыбы». «Широкое распространение опыта передовых животноводческих хозяйств Подмосковья даст стране многие тысячи тонн самой дешевой свинины».

Подобных «словесных блоков» можно привести сколько угодно. Комментировать этот язык, думается, нет никакой надобности.

Тема «Сельскохозяйственные фильмы: искусство или галочка в отчете», конечно, не может быть исчерпана в одной статье. Отдельного разговора потребует, очевидно, вопрос о том, любой ли факт сельской жизни может и должен становиться предметом кино (отбор темы — тоже элемент искусства), поговорить надо и о публицистической заостренности (ее очень не хватает в сельскохозяйственных фильмах) и юморе, шутке, улыбке, которые начисто изъяты почему-то из этого многострадального жанра. Я полагаю, что по этому поводу выступят и режиссеры, и операторы, и сценаристы, работающие над сельскохозяйственной темой, ученые, журналисты и писатели. Возможно, мои мысли не всем покажутся убедительными и возникнут новые идеи, иные предложения. Но в главном, надеюсь, мы сойдемся. Для сельскохозяйственного кино это главное выражено словами Н. С. Хрущева: «показать сердцевину... метода». А «сердцевина» откроется зрителю во всем своем богатстве, во всей полезности только тогда, когда фильм будет убедителен, ярок, интересен, то есть художествен.

С. АСЕНИН

Возможности мультипликации

Есть своя неповторимая власть, пленяющая сила, особенное обаяние у этого искусства, где актер-художник скрыт за своеобразной маской мультперсонажа.

В чем оно, обаяние искусства, многие лучшие творения которого доходят до сердца и взрослых и детей? В безудержной, не знающей предела фантазии? В своеволии художника, раскрепощенного от натуры и способного не считаться с законами «земного притяжения»? Нет, в свободе вымысла, может быть, и кажущейся на первый взгляд абсолютной, есть те дорогие нам черты жизненной правды, ради выражения которых и прибегает художник к условности. В. И. Ленин говорил, что «во всякой сказке есть элементы действительности», и тут же подчеркивал значение вымысла, условности для ее восприятия: «если бы вы детям преподнесли сказку, где петух и кошка не разговаривают на человеческом языке, они не стали бы ею интересоваться» (Сочинения, т. 27, стр. 79).

Все дело в том, как фантазия помогает с новых сторон увидеть и понять реальное, как, сопоставляя в образе-метафоре несопоставимое в игре актера-человека, она дает возможность иначе, по-своему строить художественное обобщение. Но и здесь, как в любом искусстве, сила художника в образном постижении жизни, а не в отвлеченной «игре вымысла».

Одна из лучших новых детских кинокартин, которую с удовольствием смотрят и взрослые,— маленький мультипликационный фильм «Кто сказал «мяу»?», созданный режиссером В. Дегтяревым по сценарию В. Сутеева. Сюжет картины предельно прост. Смешной и любознательный щенок, впервые услышав сквозь сон чье-то «мяу», отправляется искать нарушителя тишины. Со своими расспросами он обращается к петуху, важно разгуливающему по двору, к пугливому мышонку, которого он встретил у его норки, к огромному цепному псу, ворчливо вылезающему из конуры. Но каждый раз выясняется, что это не они произнесли над его ухом смутившее его покой «мяу». Спасаясь от пчелы, диалог с которой привел к тому, что она больно ужалила его в нос, щенок попадает в пруд, где пристает все с тем же вопросом к толстой надутой лягушке и даже к проплывающей мимо рыбе. Наконец, уже закончив свою «экспедицию», он натыкается на свернувшегося клубком на окне котенка. После небольшой потасовки исцарапанный, но умудренный опытом щенок с триумфом возвращается в свой угол. Теперь он знает, кто сказал «мяу».

Выразительность рисунка, стремительный ритм действия, веселая неожиданность ситуаций придают этой остроумной мультипликационной миниатюре подлинно художественную законченность. Это своеобразное «философское» путешествие в поисках истины так и дышит безыскусственной мудростью, обаянием сказки, где так неразрывно переплелись вымысел и правда.

МОЛОДОЕ И ДРЕВНЕЕ

Мультипликация — искусство в одно и то же время молодое и древнее. И дело тут, конечно, не в том, что мультипликационный принцип совмещения различных изображений, как это часто отмечают историки, открыл задолго до изобретения кино Ньютон. И не в том, что изумительная пластичность танца, запечатленного на античных вазах, передана в последовательной смене движений «по фазам», в сущности, так же, как это делают современные мультипликаторы. Если даже осмелиться отнести некоторые древние письмена и росписи к предыстории мультипликации, то все равно это лишь первоначальные элементы, лишь отдаленный прообраз будущего искусства, ставшего самостоятельной областью творчества только благодаря чудодейственной технике кино.

Гораздо важнее, что сила художественной выразительности мультипликационного фильма основаны прежде всего на метафоре и гиперболе, символике и олицетворении, что для нее характерна та «масштабная» типизация, то сгущение наиболее существенных черт и признаков, которые тесно связаны в нашем представлении с многовековым опытом и реалистическими традициями народного творчества. Как в силу изобразительных возможностей, так и в силу особенностей восприятия «оживающих» на экране рисунков и кукол, действующих обычно в условно обозначенной, обобщенно намеченной среде, мультипликация не способна на детализированную, психологически подробную и всестороннюю характеристику. Она создает обобщенные образы, синтезирует лишь самые определяющие «типологические» качества. Здесь мы сталкиваемся с тем, что в основе своей уже знакомо нам в различных жанрах народного творчества — героическом эпосе, сказке, басне, пародийно-сатирической комедии. Здесь все построено на лукавом и хватком вымысле, за которым просвечивает реальный жизненный смысл явлений и поступков, на преувеличении и контрастном сопоставлении света и тени, положительного и отрицательного, на допущении невероятных ситуаций, на причудливом сочетании обыденного и фантастического.

Но, конечно, не только народное творчество использует родственные мультипликации средства художественного обобщения. На протяжении веков его широко применяли Шекспир и Рабле, Сервантес и Свифт, Гойя и Домье, Гофман и Андерсен, Марк Твен и Чапек. Трудно представить себе на экране натурного кино многие замечательные творения русской классики, например гоголевский «Нос» или щедринскую «Историю одного города». Они также существуют в иной сфере художественных обобщений, в мире гротескно-сатирических образов.

Итак, мультипликация тысячью прочных нитей связана с богатейшей сокровищницей народного творчества и классического искусства. Только вобрав в себя все самое ценное и живое из этих неиссякаемых источников, она сможет в полной мере решать те сложные задачи, которые ставит перед ней современность. Но это обращение к веками накопленному опыту должно быть не мертвенной стилизацией, не музейной реставрацией и рабским копированием традиционных форм, а творческим развитием художественных возможностей искусства, живущего жизнью своего народа, своего времени.

В сущности, мультипликация всегда в большей или меньшей мере несет в себе элементы сказочности. Фантастичность сюжета, волнующая способность одухотворять неодушевленное, очеловечивать, как это издавна делает фольклор, не только все живое и неживое в природе, но даже отвлеченные понятия и категории, связанные с этим различные виды иносказания, символики, заострения и преувеличения образа, доходящие до пародийно-гротескового переосмысления привычных закономерностей и связей,— все это придает мультипликации характер необычного, сказочно-занимательного кинозрелища.

Какой бы газетно-злободневной, прозаичной, повседневно-бытовой ни была тема, она, прежде чем лечь в основу рисованного или кукольного фильма, должна, пройдя сквозь призму художественной фантазии, найти свой сказочно-поэтический аспект. В одном случае это будет достигнуто приемом очеловечивания растений, который помогает свежо и ярко изобразить переселение кукурузы на север («Чудесница»), в другом — изображением буквально понятой метафоры («Большие неприятности»), в третьем — перенесением действия в фантастический мир вымыслов — пародий («Случай с художником»), в четвертом — олицетворением противоборствующих сил в образах-символах («Мир дому твоему»).

ЖАНР — СОВРЕМЕННАЯ СКАЗКА

Использование сказочных мотивов, персонажей, всей многоцветной палитры красок, которыми богат этот замечательный жанр, открывает перед литературой, театром, кино новые возможности для увлекательного рассказа о современности. Об этом еще раз убедительно напомнил успех сказок Евгения Шварца на сцене московского театра «Современник» и Ленинградского театра комедии или, например, фильма-сказки талантливого чехословацкого режиссера Войтеха Ясного «Вот придет кот», отмеченного специальным призом Каннского кинофестиваля.

Создать современную сказку — сложная творческая задача, о значении которой нашим писателям не уставал напоминать М. Горький. Опыт мастеров советской мультипликации, поставивших в последние годы такие интересные фильмы-сказки, как «Ключ», «Конец Черной топи», «Чиполлино», подтверждает, что это не так-то просто сделать даже в том случае, когда литературная первооснова обладает высокими художественными достоинствами.

Известно, что один из традиционных сказочных образов — образ самого сказочника, непринужденно вмешивающегося в повествование. Именно этот принцип использовали в своем фильме «Тараканище» его авторы — режиссер В. Полковников и сценарист В. Сутеев. Корней Иванович Чуковский, нерасторжимо связанный в представлении читателей всех поколений с его героями, оказался действующим лицом сказки, естественным и отнюдь не безучаст-

ным комментатором ее событий. Этот образ, удачно выполненный графически (художник А. Петров), исполнен особого обаяния и жизненной убедительности благодаря интонационно точной, выразительной игре актера Ю. Филимонова, превосходно имитирующего голос Чуковского.

Большой, заслуженный успех выпал на долю фильма «Баранкин, будь человеком» (режиссер А. Снежко-Блоцкая, сценарий В. Медведева). Картина построена на органичном для мультипликации сопоставлении фактического и реального, на традиционном, но безошибочно действенном приеме сказочных перевоплощений.

Первостатейные лентяи школьники Баранкин и Малинин мечтают пожить беззаботно. И вот благодаря волшебной власти мультипликационного экрана они превращаются в воробьев, затем в бабочек и, наконец, в муравьев. Герои фильма на личном горьком опыте познают, что жизнь птиц и насекомых полна своих непредвиденных забот и неприятностей. В мире, оказывается, существуют злые и ловкие кошки, и не менее опасны воинственные мальчишки с рогатками. Учиться вить гнездо или драться за освободившийся «отдельный скворешник» также им не по вкусу. Быть порхающей среди цветов бабочкой куда лучше. Но и здесь того и гляди угодишь в клюв стрижа, в сачок или заснешь и превратишься в куколку. Быт муравьев также не сулит ничего хорошего. Друзья с трудом преодолевают «муравьиный инстинкт», который заставляет их стремглав тащить хворостинку к муравейнику. Все эти эпизоды занимательны, остроумны. Но особенно изобретательно показана в картине муравьиная война, невольными участниками которой становятся герои сказки. Фильм очень точно учитывает восприятие школьников, их представления и знания, убедительно разоблачает психологию лентяев. Как бы оттолкнувшись от фразы, вынесенной в заглавие картины, авторы ее эффектно развернули ход доказательств «от обратного» и показали, что значит не быть человеком. Думается, однако, что возможности, которые представлял подобный сюжет, не использованы полностью. Мысль о могуществе человека-творца, покоряющего природу и преобразующего мир, должна была быть органично вплетена в его канву, и это значительно обогатило бы содержание сказки.

Драматургия сказки часто строится на столкновении двух противоборствующих сил. Это закономерно и естественно. Очень важно при этом, достаточно ли точно и полно характеризуются оба «лагеря», насколько жизненна, ненадуманна эта диалектика борьбы, каково идейное содержание подобного конфликта. Изобретательно, с большой обстоятельностью сделан фильм «Сказка о старом кедре» (режиссер В. Дегтярев, сценарий Л. Зубковой). В нем оказалось возможным совместить мультипликацию с полными сказочной прелести натурными кадрами живой природы. Интересно выполнены куклы-головешки, изображающие войско генерала-огня, затевающего пожар в лесу, и посланцы старого кедра-великана шишата-малышата, похожие на нахохлившихся птенцов. Хорошо найдены многие выразительные детали: грибы, снявшие шляпки и всласть умывающиеся под дождем, сухие ветки, предательски перебежавшие на сторону врага, наконец, сам генерал-огонь, притаившийся в дупле гнилого пня, похожем на шатер военачальника, и изнемогающий от немилосердно хлещущего ливня. Но за всеми этими подробностями и перипетиями борьбы с лесным пожаром теряется, становится расплывчатой и невнятной главная мысль картины — идея торжества и необоримости творческих сил жизни, во имя которой, очевидно, и создавался фильм.

РЕЖИССЕР И ПИСАТЕЛЬ

С особым и вполне понятным интересом ждали мы выхода на экран фильма «Три толстяка» — новой работы талантливых мастеров мультипликации В. и З. Брумберг.

Сказка Ю. Олеши — это целый мир, пронизанный светлым оптимистическим жизневосприятием. В ней интересно совместились философские раздумья писателя о революции, народе, интеллигенции с романтической историей «ожившей» куклы наследника Тутти, с карикатурно-символическими фигурами толстяков, с веселой клоунадой, дворцовой кондитерской и удивительными приключениями продавца воздушных шаров. И, может быть, самая покоряющая черта, самое большое чудо этой сказки в том, что в вымышленном условном мире сохранены реальные пропорции и соотношения, открывающие пытливому детскому уму большой и уже не вымышленный мир современности.

Строгая линейность, графичность стиля Ю. Олеши обманчива. Он умеет насытить свое повествование такими яркими деталями, лаконичными, поразительно меткими метафорическими образами, которые сразу придают условному и одноцветному объемность, колорит и весомость живой плоти. Фонари горят у него ослепительным блеском, как шары, наполненные кипящим молоком, мосты изгибаются, как потягивающиеся кошки. Вся сказка светится и переливается, заполненная этими искрами вспыхивающих метафор.

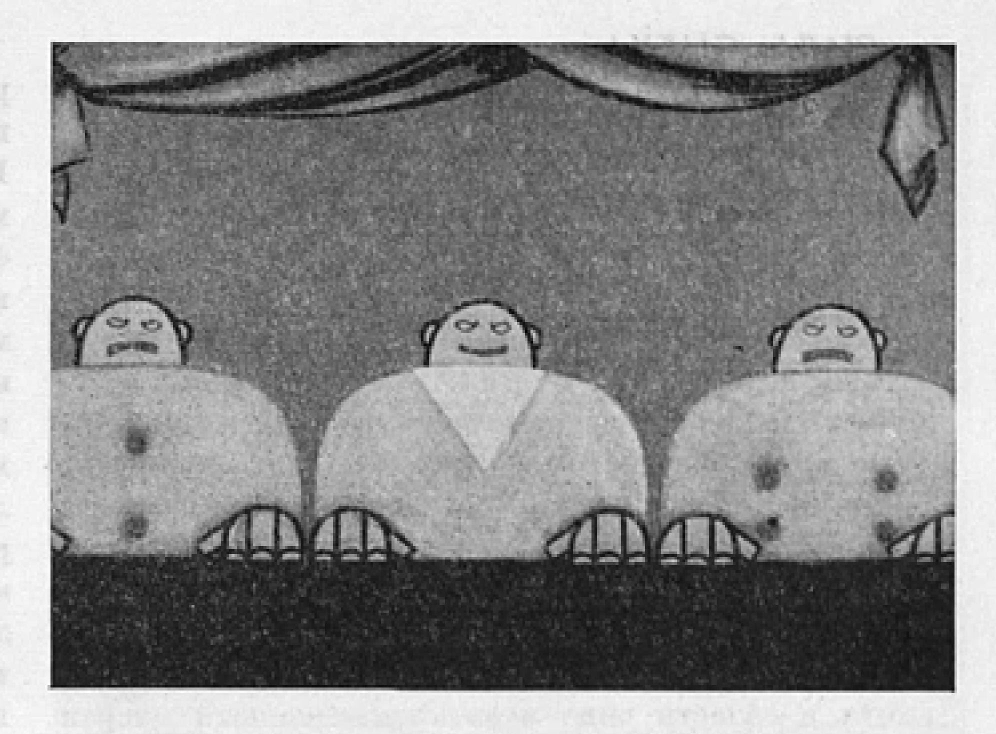
Но авторы фильма не придали значения изобразительной манере писателя, не поняли до конца стилистики Ю. Олеши.

Особенно ясно этот просчет виден в решении эпизода, рассказывающего о событиях на площади Звезды. Сцена эта по богатству красок, напряженному ритму и совершенству композиции напоминает маленькую драматическую поэму, поражает точностью изобразительного мастерства. В ней все построено на волнующем ощущении пространства. Внизу, рассыпаясь разноцветными горстями, бегут люди, и кажется, что площадь вращается, как карусель. Вверху под огромным стеклянным куполом ослепительно сверкает «самый большой в мире» фонарь, обхваченный железным кольцом и потому напоминающий планету Сатурн. Внизу, словно головки аптекарских пузырьков, торчат поверх экипажей цилиндры кучеров. Вверху — Тибул, стремительно двигающийся по колеблющейся проволоке. Внизу—многоголосая переговаривающаяся толпа — народ, напряженно следящий за каждым движением Тибула и сочувствующий ему; скачущие отовсюду гвардейцы, суетящийся офицер, приготовившийся стрелять и неожиданно сраженный своим же подчиненным. Вверху — Тибул, внезапно потушивший фонарь и скрывшийся на крыше купола. Внизу «страшно темно и страшно тихо, как в сундуке». И наконец, как победная кода этого стремительно, симфонически развивающегося контрапункта,— две далеких звезды в черном квадрате ночного неба.

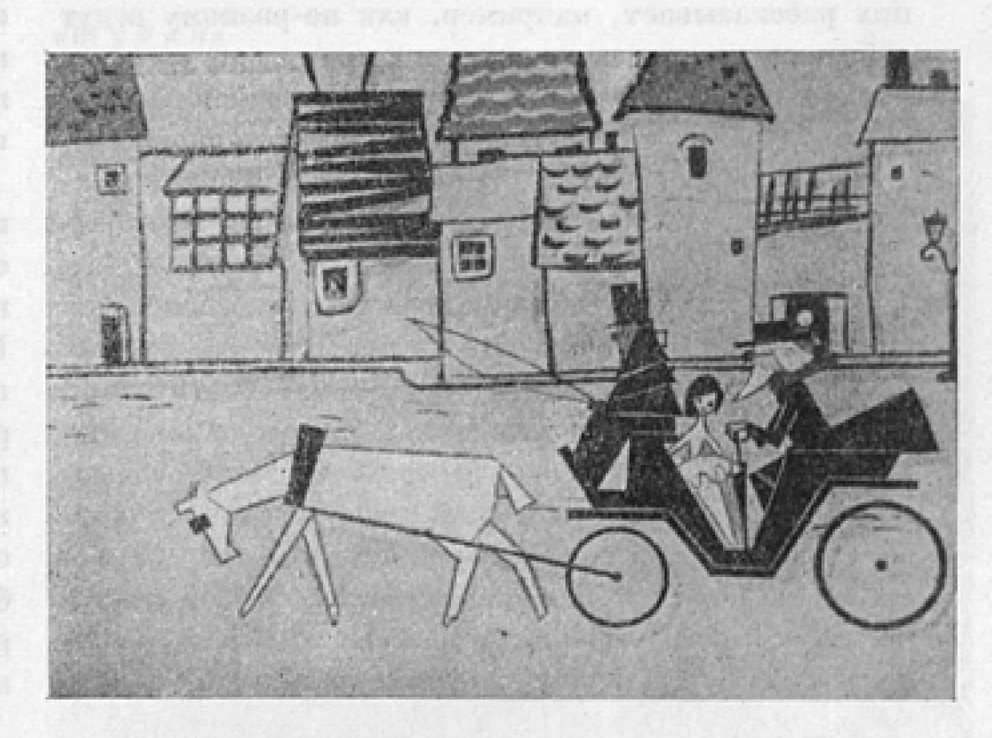
В этом приблизительном описании опущены такие, например, немаловажные детали, как сердце доктора Арнери, прыгающее в наступившей тишине, «словно яйцо в кипятке», или дом с решетчатыми окошками и высунувшимися из них разноцветными головами в ночных колпаках и косынках, похожий, как пишет Олеша, на «большую клетку, наполненную щеглами». Все взаимосвязано, все перекликается в этом полифоническом звучании сказки.

Доступны ли эти средства многокрасочного метафорического письма мультипликации? Могли ли авторы фильма, используя наиболее яркие из этих деталей, воссоздать ту атмосферу волнующего драматизма, которой насыщена эта сцена, искусно сочетающая элементы реального и сказочного? Безусловно. Ведь манера Ю. Олеши здесь принципиально близка природе мультипликации. В чем же дело? Очевидно, в том, что сказка требовала более глубокого новаторского подхода, учитывающего своеобразие писательского почерка Ю. Олеши. Но режиссеры и художники вступили на путь привычных решений, «облегченного» прочтения литературного текста. Проход Тибула по проволоке выполнен в фильме колористически ярко и графически выразительно, но в нем нет волнующего драматизма. На экране скачут фигурки гвардейцев. Но вас не оставляет чувство игрушечности, несерьезности происходящего. И, конечно, не только драматическая атмосфера сказки, но и обобщенно-психологические характеристики ее персонажей требовали более основательной разработки. Надо ли говорить, что все это задачи необычайно сложные, так как само обращение мультипликации к таким «трудным» произведениям, как «Три толстяка», — акт несомненной творческой дерзости.

Жаль, что сказочная обстоятельность развивающегося действия то и дело подменяется невнятной скороговоркой. Конечно, объем мультфильма ограничен. Но лаконизм — не самоцель, а лишь мера выразительности, каждый раз определяемая особенностями художественного языка и характером общего замысла драматурга.



«Три толстяка»



«Три толстяка»

СИЛА СМЕХА

Сатира — сфера, кровно близкая мультипликации. Ей родственны карикатура, шарж и особенно сюжетно-сатирическая графика, блестящими представителями которой являются Херлуф Бидструп и Жан Эффель.

Маяковский очень метко назвал сатирический театр, который он создавал, «увеличивающим стеклом». В кино он искал художественные средства, которые могли бы наиболее ярко воплотить на экране метафорические образы. Интересно, что еще при жизни Маяковского были «одушевлены» некоторые плакаты «Окон РОСТА». Однако советская мультипликация делала лишь первые свои шаги, и встреча поэта с этим искусством в то время так и не состоялась, хотя в области кино мультипликационный экран является тем «увеличивающим стеклом», о котором говорил и думал Маяковский.

Все богатство оттенков комического — от легкой шутки до уничтожающего сарказма — доступно мультипликации.

Фильм «Москвичок» (режиссер И. Боярский, сценарист Г. Балл) с талантливыми рисунками Ф. Збарского — всего лишь веселый комментарий художника, размышляющего о правилах уличного движения. «Героем» этой киношутки становится маленький рисованный «москвич», колеса которого легкомысленно пританцовывают в лад задорной песенке. Машина игриво перескакивает через другие, нарушая строго установленный порядок. И вот шуточный эпилог — за катафалком, на котором везут изуродованный «москвич», шагает на костылях злополучный автолюбитель, а вместо венков торжественно несут дорожные знаки.

Две крошечные новеллки детского фильма «Шутки» (постановка Л. Атаманова, сценарий В. Сутеева) построены на забавных ситуациях. Одна из них рассказывает, например, как по-разному ведут себя вылупившиеся из лежащих рядом яиц утенок и цыпленок. Казалось бы, какое содержание может нести этот в высшей степени непритязательный сюжет? Но зоркая наблюдательность и точность деталей делают эту живую сценку занимательной и остроумной.

Как и в графической карикатуре, в мультипликации комический эффект основан на преувеличении метко схваченных черт, на метафорическом уподоблении сходных предметов и явлений. Так, в мультипликационном киноплакате «Проверьте ваши часы», наглядно показывающем, что значит минута в жизни страны, докладчик-болтун, не умеющий беречь время, эффектно уподобляется водопроводной колонке, из которой, угрожая затопить все вокруг, с нарастающей силой хлещет словесно-водяной поток.

Точность обобщающей мысли художника, меткость реалистического мастерства и верность критического прицела — вот в чем сила и действенность сатиры. В маленьком детском фильме «Свинья-копилка» по мотивам сказки Андерсена (режиссер Л. Мильчин, сценарий С. Рунге, А. Кумма) благодаря выразительности рисунка, движения и звука, ритмического и музыкального решения удается создать запоминающийся образ, о котором можно говорить как о лаконичном, но мастерски вылепленном сатирическом характере. В истории свиньи-копилки, которая, лопнув от собственной жадности, так и не увидела радуги и для которой звон монет был самой сладкой музыкой, назидательность не является ни дополнительным привеском, ни назойливым авторским комментарием — она естественно включена в сатирическую характеристику персонажа. Однако существенный недостаток фильма — в слабости его драматургии, в том, что он строится только на одном центральном образе, в соотношении с которым все остальное представляет всего лишь общий безликий фон шаблонных мультперсонажей, лишенных содержания и словно заимствованных из другого фильма.

Огромные возможности для мультипликации таит в себе пародийно-сатирическое переосмысление сказочных и басенных мотивов, неожиданное остросовременное прочтение традиционных сюжетов и образов.

Так, в одном из выпусков сатирического киножурнала «Фитиль» тема трех поросят и серого волка была удачно использована мультипликаторами для по-газетному злободневной критики работы городских холодильников и мясокомбинатов.

Подобный же прием использовали и авторы фильма «Бабушкин козлик» (режиссер Л. Амальрик, сценарий Ф. Кривина) — сатирической сказки для взрослых. Всем известный с детства сюжет здесь своеобразно перевернут: теперь уже «рожки да ножки» остаются не от козлика, а от бабушки. А сам козлик оказывается аллегорическим образом молодого шалопая, попавшего в дурную компанию.

Памфлет — один из наиболее многообещающих, политически острых жанров мультипликационной сатиры. Тем более досадно, что интересный и важный замысел режиссера Р. Давыдова и сценариста К. Минца — подвергнуть сатирическому осмеянию в фильме «Акционеры» идею так называемого «народного капитализма» — не получил, на мой взгляд, полноценного художественного воплощения. Причина этого, думается, состоит в том, что при всем стремлении авторов картины сделать ее героя — безработного, бредущего со своей собакой по Америке, — вполне реальным персонажем, он остается в фильме всего лишь иллюстрацией того или иного

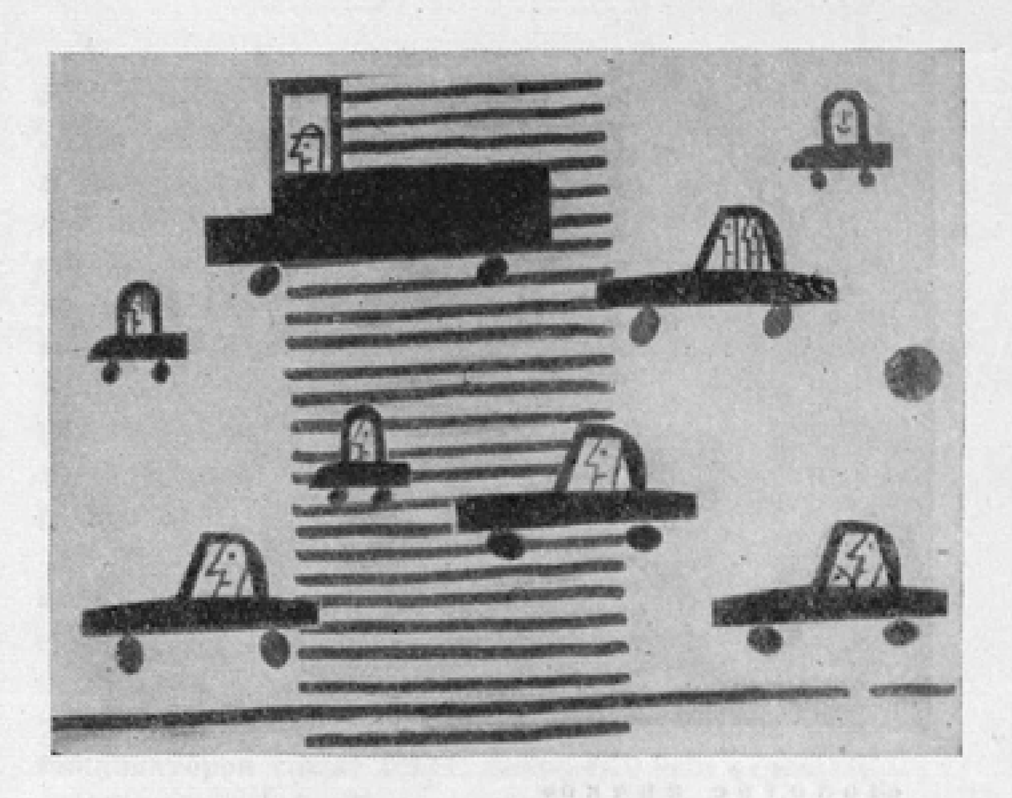
общего тезиса, лишен внутреннего развития и живых человеческих черт, яркой эмоциональной характеристики, вызывающей ответные реакции и симпатию зрительного зала.

Условность, заключающаяся в художественной природе мультипликации, еще больше подчеркивает этот схематизм, худосочность центрального персонажа. Печать иллюстративности лежит на всем фильме. А ведь художественный образ, в том числе и в мультипликационной сатире,— всегда открытие чего-то нового в действительности. Он никак не может быть сведен к иллюстрированию общих положений, так как при этом теряется его художественная действенность, ослабевает сила сатирического удара. Стендаль очень верно отметил, что нельзя вызвать смех при помощи общих положений; чтобы вызвать смех, говорил он, «нужны детали».

Просчет, допущенный авторами фильма «Акционеры», принципиальный. Он связан с неверным пониманием не только особенностей мультипликации, но и природы комического. В том-то и сила «Истории одного преступления» (режиссер Ф. Хитрук), замечательной мультипликационной комедии, что в ней все построено на меткой наблюдательности, на строгом отборе наиболее существенных деталей, помогающих сделать верное художественное обобщение, создать необходимый комедийно-сатирический эффект.

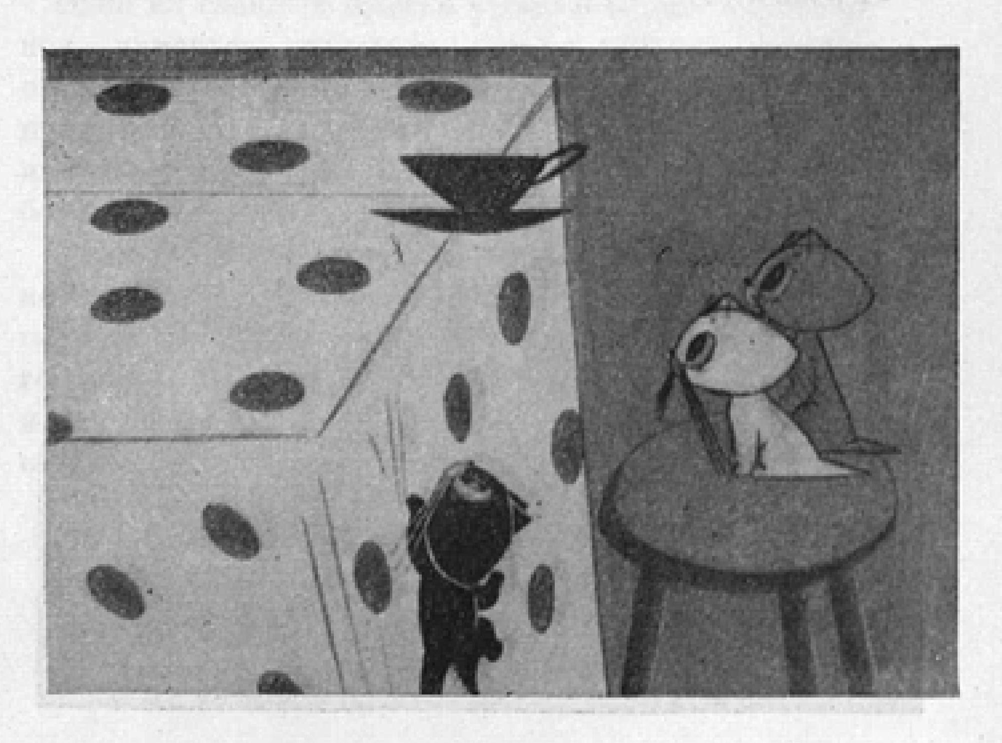
Радостным событием в жизни нашего мультипликационного кино являются яркие сатирические произведения, созданные республиканскими студиями. Среди них — украинский фильм «Золотое яичко» и фильм «Талант», выпущенный Таллинской киностудией. Обе эти картины превосходно сочетают актуальность современной темы с меткостью жизненных наблюдений, свежестью и самобытностью образного языка.

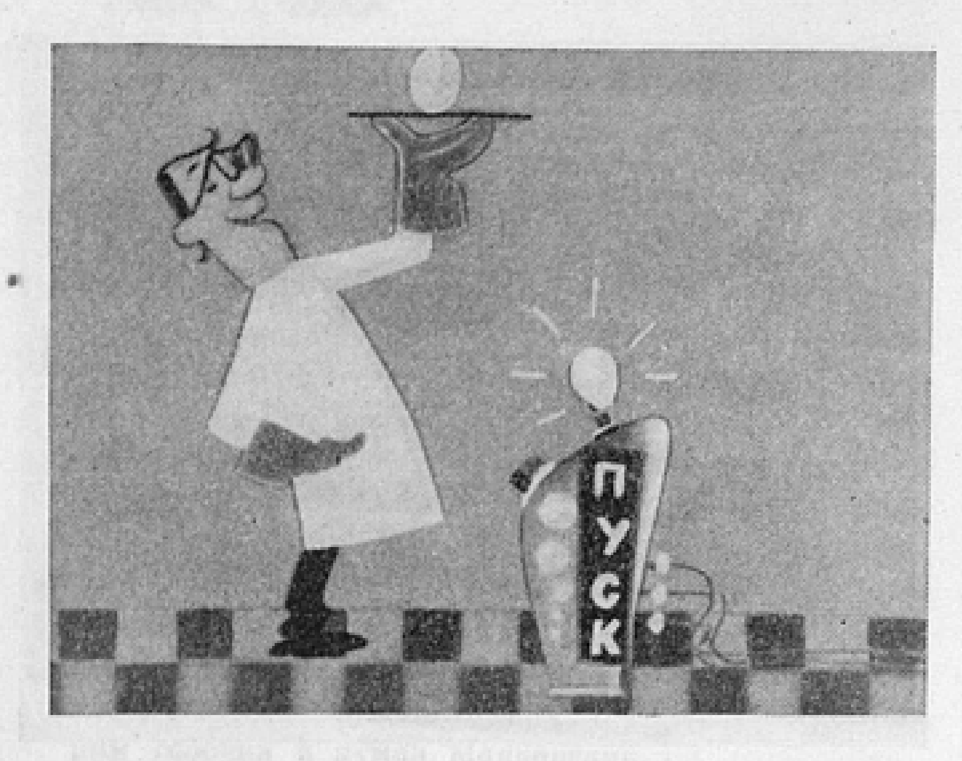
«Золотое яичко» (режиссер И. Лазарчук) — драматически развернутая и ожившая на экране острая и злая карикатура на лжеученого. Предприимчивого дельца, подхалима и пролазу, занимающегося разрешением «проблемы яйцеразбивания». Свои «изыскания» он начинает с глубокомысленного рассмотрения в «историческом аспекте» всевозможных методов, применявшихся в этой области человечеством еще в глубокой древности. Затем, понимая, что век кибернетики требует более высокого технического оснащения, он конструирует машину-автомат, способную с блистательным совершенством производить эту сложную манипуляцию. По-народному хлесток, сатирически язвителен заключительный эпизод фильма, изображающий защиту «проекта». Выйдя из повиновения, «умная машина» на глазах у изумленной публики неожиданно производит эксперимент над самим изобретателем. Политически важная тема связи науки и жизни получила в этом веселом, изобретательном, сатирически беспощадном фильме яркое мультипликационное решение.


«Москвичок»

Фильм «Талант» (режиссер Э. Туганов) затрагивает не менее важную и актуальную тему — роль семьи в воспитании ребенка, в формировании его способностей.

Сюжет фильма чрезвычайно прост: мальчик, оказавшийся, несмотря на поистине титанические усилия родителей, вообразивших, что он новый Карузо, бездарным в музыке, неожиданно проявляет блестящий талант в области техники. Из обломков музыкальных инструментов он конструирует мощный радиоприемник. Каждый из пяти действующих в ко-

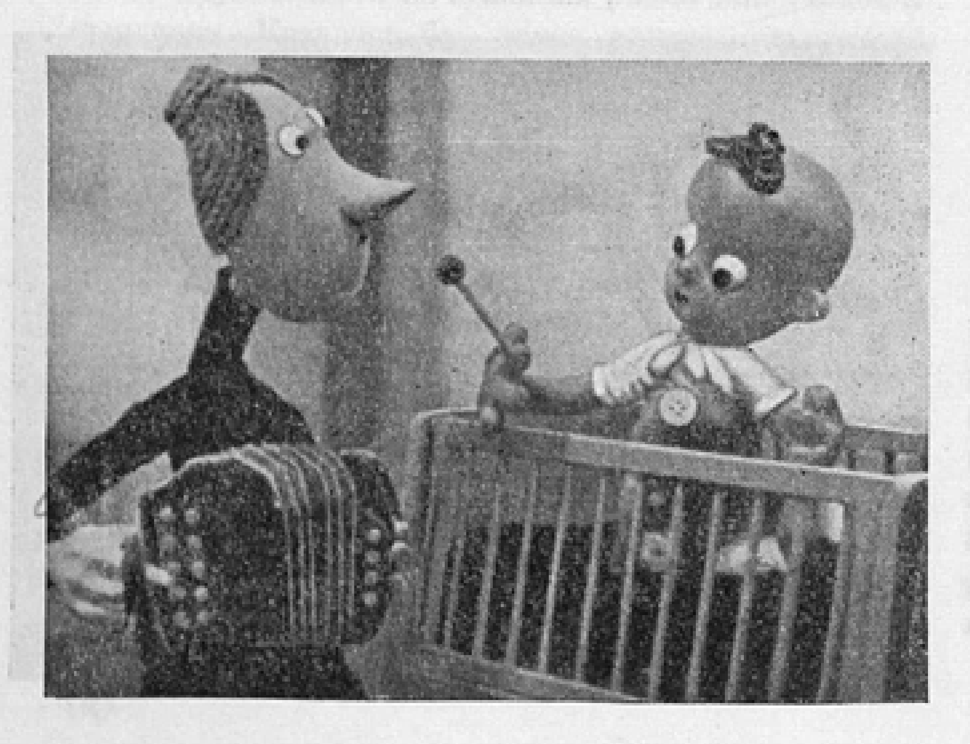
«Шутки»




«Золотое яичко»

медии кукольных персонажей: и сам ребенок, и дрожащая над ним, словно наседка, мать, и экзальтированная учительница музыки, и сменивший ее «гувернер», чрезвычайно мрачный, в больших роговых очках, похожий на дрессировщика,— все это обобщенные характеры — типы, несущие, однако, и некоторые выразительные индивидуальные черты. Успех комедии, замечательное мастерство ее создателей говорят о том, каким богатством еще не использованных художественных возможностей обладает кукольная мультипликация. Ее образы могут быть разного характера и плана — от предельно обобщенных типов-символов, как, например, Победоносиков или Моментальников в «Бане» С. Юткевича и А. Карановича, и до образов, подобных персонажам фильма «Талант» или многим кукольным персонажам С. Образцова, несущим более индивидуальную, хотя и иную по сравнению с человеком-актером обобщенно-гиперболизированную характеристику.

«Талант»



НАПРАВЛЕНИЕ ПОИСКОВ

Еще совсем недавно в своем обзоре фильмов 1959 года «Ежегодник кино» предавался довольно грустным размышлениям. «В истекшем году,—писал он,— советская мультипликация отступила с многих важных, не без труда завоеванных ею позиций». Эта оценка при всей ее спорной суровости дает возможность особенно остро ощутить, какой заметный скачок в своем развитии проделало наше мультипликационное кино. Ныне уже ни один даже самый придирчивый критик не найдет оснований для подобных печальных выводов. Разумеется, в мультипликации, как и в других видах искусства, нет протоптанных и легких путей. Искания даже самых выдающихся мастеров не обходятся без тех или иных потерь и издержек, которые, кстати, также входят в арсенал их творческого опыта. Но то, что было достигнуто за последние годы в наиболее талантливых и ярких фильмах, таких, как «История одного преступления», «Большие неприятности», «Кто сказал «мяу»?», «Тараканище», «Случай с художником», «Баня», «Летающий пролетарий», «Мир дому твоему», наглядно говорит о том, как широки и многообразны художественные возможности этого искусства, как настойчиво и новаторски смело ищут наши художники, уже немало открывшие в этих своих поисках. Речь ныне идет не только об утверждении «завоеванных позиций», но и о новом этапе развития, опирающемся, естественно, на все наиболее интересное и ценное в истории этого своеобразнейшего искусства. И что особенно важно, мастера мультипликации, принадлежащие к различным поколениям, при всей несхожести стилистических манер и склонностей, объединены одним стремлением — сделать свое творчество боевым, наполненным дыханием современности, гражданским темпераментом и страстью.

Мультипликационный образ необычайно емок и может глубоко и верно отражать правду жизни, нести в себе большое познавательное содержание. Велико нравственное и эмоциональное воздействие этого искусства, широко использующего фантастику и обращающегося к творческой фантазии зрителя. Ведь искусство, как это особо отметил В. И. Ленин, конспектируя Людвига Фейербаха, «не требует признания его произведений за действительность» (Сочинения, т. 38, стр. 62).

Очень важно, думается, помнить и учитывать, что мультипликация не отгорожена своей спецификой от других областей творчества и, в частности, от других видов кино, даже таких, на первый взгляд далеких от нее, как кино научное. Синтез художественных возможностей различных областей киноискусства — плодотворный путь, которому, несомненно, принадлежит будущее. Удачным примером использования мультипликации в игровом кино является талантливый советско-чехословацкий фильм о Гашеке «Большая дорога». Мультипликация здесь не «орнаментальное» украшение, а выразительный и стилистически естественный компонент целого, обогащающий идейно-художественное содержание фильма.

Система средств художественной выразительности не есть нечто застывшее, абсолютное. Считается, что мультипликации чужд психологизм. Но подлинно новаторская комедия «История одного преступления» очень точно передает душевное состояние героя. Режиссеру Ф. Хитруку удалось лаконичными средствами создать в этом фильме довольно развернутый мультипликационный образ центрального героя, которого, строго говоря, не назовешь ни отрицательным, ни положительным персонажем. Считается, что мультипликации противопоказан крупный план. А вот авторы талантливого детского фильма «Наш карандаш» — режиссер В. Дегтярев и писатель В. Сутеев — не боятся крупного плана. Кокетливые глаза капризной кошки, ее пушистый хвост, походка столь выразительны, что кукла может позировать, как настоящая кинозвезда. Считается «рискованной» встреча на экране кукольного или рисованного персонажа с актером-человеком. Но вот в фильме «Только не сейчас» авторам удалось сюжетно и стилистически оправдать такую «встречу», создать интересную картину из школьной жизни. Подобный же прием использовал в своем фильме «Игра» известный югославский режиссер Душан Вукотич.

Обогащение выразительных средств и художественных возможностей мультипликационного кино предполагает гораздо большее разнообразие жанров и стилистических направлений, чем то, которое мы видим сегодня. Публицистика и сатира недостаточно разрабатывают такие интересные жанры, как кинофельетон, эпиграмма, пародия, памфлет, обозрение, шарж. Вооруженная ювеналовым бичом сатиры, мультипликация может сыграть неоценимую роль в борьбе с буржуазной пропагандой, с проявлениями чуждой нашему образу жизни идеологии и морали.

Думается, что не менее значительное место может и должно принадлежать направлению, которое, используя богатые возможности мультипликации в области лирики и романтики, создает фильмы, раскрывающие поэзию человеческих чувств и взаимоотношений, красоту самоотверженного подвига и душевного благородства. История мультипликации от диснеевского фильма «Бемби» до недавней картины В. Никитина и И. Николаева «Мир дому твоему» (по сценарию Н. Хикмета) убедительно говорит о том, что лиризм далеко не чуждая этому виду кино стихия.

Научная фантастика — еще одна увлекательная сфера мультипликационного кино, к которой пока еще только едва-едва притронулись наши режиссеры и художники. Не надо быть пророком для того, чтобы предвидеть, что в этой области наших мультипликаторов также ждут замечательные художественные открытия. И где, как не у нас, в стране невиданного научного подвига, родиться захватывающему воображение научно-фантастическому мультфильму?!

Многое, если не все, упирается сегодня в проблемы мультипликационной драматургии, требующей от писателя больших знаний, опыта и искренней любви к этому трудному и, несмотря на фантастику, ювелирно точному искусству.

Мультипликация в настоящее время ставит перед собой все более дерзновенные задачи. Ее средствами оказалось возможным говорить о таких острейших проблемах времени, как борьба за мир, глубоко и едко разоблачить социальную и художественную несостоятельность абстракционизма, зло высмеять хапуг, тунеядцев, бюрократов, утверждать новые принципы морали и человеческих взаимоотношений. Ей по плечу оказался Маяковский с его уничтожающей критикой отживающего, с его романтикой будущего.

Одна из главных причин успехов наших художников, думается, состоит в том, что они, тоньше и глубже постигая своеобразие художественной природы своего искусства, изобретательней и богаче используют его выразительные средства для разработки актуальной современной проблематики.

«Перспективы возможностей кинематографа неисчерпаемы. И я твердо убежден, что мы использовали лишь ничтожную долю этих возможностей», — говорил С. Эйзенштейн. Эти слова великого знатока и мастера экранного искусства можно смело отнести и к мультипликации.



БОЛЬШАЯ ЖИЗНЬ ХУДОЖНИКА

Александр КОРНЕЙЧУК

Лейтмотив Леонида Лукова

Творчество выдающегося советского кинорежиссера Леонида Лукова было мне очень близко не только потому, что он никогда не уходил от острых проблем, которые волновали наш народ, но и потому, что мне пришлось работать в юношеские годы вместе с ним на Киевской студии, где мы подружились.

Я всегда вспоминаю этот период жизни с большой радостью, ведь мы тогда вместе с другими комсомольцами были у истоков украинской советской кинематографии.

На Киевской киностудии был организован юношеский сектор (руководил им я), и комсомольская молодежь пробовала там свои силы.

Нужно сказать, что эта молодежь не только снимала фильмы, но и участвовала в горячих творческих дискуссиях — и на студии и на различных диспутах в городе. Это были настоящие романтики, ходившие в латаных штанах, но видевшие прекрасное будущее.

Луков был душой юношеского сектора. Он обладал замечательным качеством — объединять вокруг себя даровитую молодежь. Большое чувство юмора, ярко выраженная талантливость уже тогда были оценены в коллективе.

Некоторые старые мастера Киевской киностудии часто подтрунивали над этими комсомольскими начинаниями и мало верили в успех нашей затеи.

Я никогда не забуду молодого Лукова, который выходил на трибуну в поношенном пиджачке, без галстука и вступал в яростную полемику с уже известными режиссерами, облаченными в заграничные костюмы, яркие «гольфы» и изрекавшими весьма тривиальные истины.

Прошло немного времени, и эти мастера с уважением начали относиться к Лукову, создавшему свои первые фильмы. В то время это было совершенно новое явление. Трудно переоценить заслугу Лукова, обратившегося к теме рабочего класса и на протяжении всей своей творческой жизни никогда не оставлявшего ее.

О нем можно сказать, что он был подлинным певцом рабочего класса. Радость революционного переустройства жизни была лейтмотивом творчества Леонида Лукова.

Целая плеяда теперь уже знаменитых артистов — лауреатов различных премий — обязаны Лукову не только как мастеру, у которого они учились, они обязаны ему, по сути, своим творческим рождением в кино.

Мои встречи с Луковым — и в юности и позже — были всегда очень теплыми и интересными. Я сожалею, что не написал для него сценарий.

Он укорял меня: «Ты все отдаешь театру, хоть один раз поработаем вместе!»

Но я театр любил и теперь люблю больше всего, и поэтому, хотя и отдаю должное великому кинематографу и периодически работаю в нем, мое сердце все же в театре.

Я считаю, что глубокий анализ творчества Лукова поможет нам сегодня воспитывать молодых мастеров кинематографии. Нужны книги о его творчестве; оно было подлинно партийным, революционным.

Когда думаешь о Леониде Лукове, то прежде всего вспоминаешь его очаровательную улыбку, его доброе сердце большого художника, его исключительный демократизм, ту простоту в отношении к людям, о которой нельзя было сказать иначе, что она естественная, врожденная. И хотя последние годы я редко с ним встречался, но всегда его чувствовал близко, как настоящего друга.

У меня было много настоящих друзей в кинематографии, но два мастера — Леонид Луков и Игорь Савченко — были самыми близкими творчески. Эти люди внесли в советскую кинематографию большой, неоценимый вклад.

Мне кажется, что нельзя по-настоящему идти вперед в советском искусстве кино, не изучая глубоко огромное, неповторимое наследие выдающихся мастеров нашей многонациональной кинематографии, среди которых творчество Леонида Лукова занимает одно из первых мест.

Українська кінематографія вдячна тобі, дорогий друже Леоніде, за все добре і чудесне, що ти зробив для неї.

Л. Луков на съемке



Леонид ЛУКОВ

Как я стал режиссером

Мне вспоминается дом, в котором я родился, улицы, по которым я бегал босиком, ровный шум морского прибоя и степи — дали просторных донбасских степей, куда меня тянуло всю жизнь неудержимо. Родной Донбасс — гряды синеющих терриконов, черные контуры копров в пылающих закатных облаках и потоки свистящего ветра, обвевающие лицо.

Таким ощущаю я пейзаж своей родины, в моем представлении это и есть ее лицо. Но родина — не мертвый, безмолвный пейзаж; она в людях, знакомых тебе с детства, в первых словах, которые ты научился произносить, в первом твоем труде и в первой радости оттого, что этот труд нужен и полезен людям.

Люди Донбасса, строй их мыслей и чувств, их жизнь, горести и радости, их будни и праздники, речь и поступки, слезы и песни — все это стало для меня неисчерпаемым источником творчества. Я люблю этих людей, хорошо знаю их, и мне кажется, я знаю, чего они хотят. Я люблю их трудовые подвиги, люблю их гордую работу — они дают людям свет и тепло, в поте лица своего добывая эти свет и тепло в недрах земли. Тяжелый труд, иногда по колено в воде, всегда в темноте и грязи. Но зато какой чистотой светятся души шахтеров, с какой гордостью думают они о своем месте на советской земле, о своей шахтерской чести.

Об этих людях я помню всегда, о них думал я еще до начала моей работы в кинематографии. Еще в те годы хотелось рассказать поярче о Донбассе и его народе, а это, к сожалению, до сих пор не сделано ни в нашей литературе ни в искусстве.

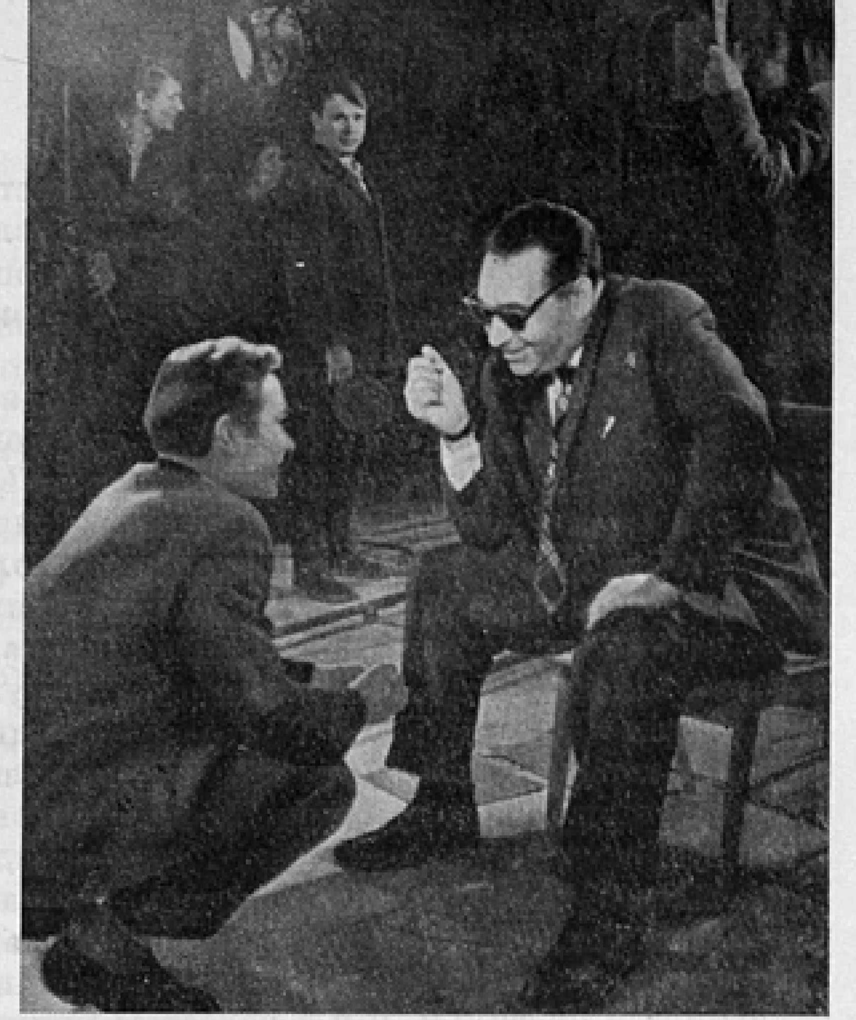
Донбасс заслуживает больших произведений! Велики его заслуги перед нашей любимой Родиной.

Л. Луков на съемке



Л. Луков на съемке





Художнику прежде всего важно иметь «что сказать» своему народу, «как сказать» — это уже чисто творческая задача, форма, в которую художник облекает вопросы, волнующие его и народ, для которого создается искусство.

Я начинал с газеты, в которой работал корреспондентом. Героями моих заметок и статей были шахтеры, их цельные и сильные характеры. Несколько лет спустя, будучи уже в Харькове, я написал свой первый сценарий «Ванька и мститель». Его поставил на Киевской киностудии режиссер А. Ф. Лундин. Так я впервые увидел свой замысел на экране, и меня увлекла профессия кинорежиссера. Но непросто и нелегко в то время было завоевать право на работу в искусстве.

В 1928 году при ЦК ЛКСМУ в Харькове мной был организован «Кинокомсомол». Этот коллектив состоял из рабочей молодежи крупнейших предприятий города. В том же году, возглавив съемочную группу, я выехал на Одесскую киностудию для съемок фильма «Накипь»; темой этого фильма был комсомол в борьбе за науку.

До 1930 года я поставил несколько короткометражных хроникальных фильмов и ряд киноплакатов под названием «Родина моя — комсомол». В 1930 году меня пригласили в качестве кинорежиссера на Киевскую киностудию.

Я поставил немую детскую картину о колхозных пионерах — «Борьба продолжается». Второй фильм я посвятил Донбассу; это была картина «Итальянка». Борясь за уголь, комсомол шлет своих лучших сынов на шахты, изгоняет из своих рядов трусов и дезертиров — такова была тема. В картине побеждали сильные, честные, мужественные люди; в фильме формировался характер нового, советского человека — героя, идущего через трудности к победе.

Тот же преодолевающий трудности герой, складывающийся в борьбе характер нового человека стал основой моей следующей работы — звукового фильма «Молодость». Сюжет этого фильма был построен на событиях, происходивших в годы гражданской войны в Одессе. Прообразами его героев были деятели комсомольского подполья, те семнадцать расстрелянных комсомольцев, имена которых записаны на первых страницах героической истории комсомола.

Для меня основным был, однако, не сюжет сценария, а характер его героев. Такое отношение к образам сценария и его сюжету стало доминантой моей творческой жизни в кинематографии.

Все тот же характер сильного, честного человека, рвущегося к счастью через борьбу со всем темным и страшным, увлек меня в образе деда Никанора из фильма «Я люблю». Это был Донбасс дореволюционный, царство тьмы, нищеты, горя, страданий, но и здесь мой герой был человечен, он любил жизнь, веселое слово, хорошую, хватающую за душу песню.

С новой песней, с веселой шуткой вошли в мою новую картину молодые герои фильма «Большая жизнь». Это наша советская молодежь в новых условиях утверждала свое право на жизнь; это были все те же сильные характеры борцов и победителей, так ярко раскрывшиеся в дни Великой Отечественной войны.

В «Большой жизни» мне хорошо и вольно дышалось. Люди были хорошо известны и знакомы, все в этой картине было близким и родным. Тем радостнее, что картина эта стала популярной в народе и была удостоена высокой награды...

Фильм «Пархоменко» я заканчивал уже в дни войны. Да, это был снова все тот же характер бесстрашного борца за народное дело, человека смелой удачи, задушевного, простого слова, веселой шутки и звонкой радостной песни! Александр Пархоменко был одним из лучших сыновей Донбасса, его легендарным полководцем, выросшим в суровых и жестоких боях гражданской войны.

Одновременно с этой картиной на Ташкентской киностудии в 1941 году я поставил короткометражный фильм «Ночь над Белградом» — о героической борьбе югославского народа с немецкими захватчиками. Песня — призыв к народу — заканчивала этот фильм, и я с радостью увидел, что песню эту хорошо принял многомиллионный зритель...

В дни тяжелых и героических боев на Волге я приступил к постановке фильма «Два бойца», фильма об обороне города Ленина.

Хотелось в вое мин и взрывах снарядов услышать стук простого человеческого сердца, подслушать солдатские думы, хотелось говорить с экрана языком простых людей, петь их песни, показать то высокое и чистое чувство советского патриота, которое ведет нас к бессмертной победе над врагом.

Нужно было в Ташкенте ощутить Ленинград, проникнуться его боевым духом, его несгибаемой волей.

Зритель встретил как родных и полюбил Аркадия Дзюбина и «Сашу с Уралмаша». А это и есть высшая награда для художника. Снимая фильм «Это было в Донбассе», я снова вернулся домой, на родину. Это фильм о комсомольцах времен гражданской войны, завоевавших Советскую власть в Донбассе, и об их достойных потомках — комсомольцах-подпольщиках нашего времени, выступивших на борьбу с немецкими оккупантами. Дети оказались достойными своих отцов. Это они вели бесстрашную борьбу с немецкими бандитами; это они зажигали в душах советских людей огонь надежды и веры в близкую победу; это они наводили ужас на немецкие гарнизоны в шахтерских городах и поселках...

Мне кажется, что фильм «Это было в Донбассе» показал советскому люду, какой ценой возвращено наше счастье, показал новых вожаков нашей героической советской молодежи! *

Л. Луков на съемке



* Из автобиографии Л. Лукова, которая была написана в 1946 году для сборника «Как я стал режиссером».

ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЙ РАЗНЫХ ЛЕТ

«...Нет более благодарной и благородной задачи для подлинного художника, чем работа над живой современной темой, темой сегодняшней, горячей, волнующей умы миллионов людей. Но мало только захотеть поставить фильм на современную тему, мало даже самой любви к этой теме, нужно еще и глубокое знание материала, полное понимание художником своей эпохи, его живая и тесная связь с современниками, чтобы произведение убеждало и волновало зрителей, а не оставляло их холодными и равнодушными... Самое важное для художника — ощутить правду и, не повышая голоса до патетических выкриков, со сдержанной взволнованностью, реалистически, без прикрас показать людей в их самых душевных и интимных проявлениях...»

(«О «Большой жизни». Август 1946 года. Из личного архива)

●

«О редакторах... Эти люди незаметно, каждый день помогают нам в нашей сложной и трудной работе. Среди них, разумеется, есть и малоквалифицированные, но это не дает права судить по одному о всех. Надо наконец прекратить ставшие такими модными нападки и кавалерийские наскоки на всех редакторов подряд со стороны бесталанных людей, которые свою творческую беспомощность стараются переложить на плечи тех, кто стоит на страже интересов строгой взыскательности...»

(Из выступления на заседании в Министерстве культуры СССР. Стенограмма. Июль 1955 года)

●

«...Это были дни страшной «проработки» нас за фильм «Большая жизнь» (вторая серия). Я думаю, нет надобности рассказывать, сколько было пережито, сколько унижения, стыда и горечи было изведано.

Теперь ясно, за что мы попали в немилость. Мы посмели показать Донбасс таким, каким он был на самом деле после тяжелых кровопролитных боев. А Донбасс был тогда в развалинах, в руинах, сожжен и затоплен. Да, руками, собственными руками, пока не подоспела техника, поднимали шахтеры свой Донбасс...

Показывая это, мы хотели не унизить, а только возвеличить шахтеров, их жен и детей, которые ночами и днями налаживали шахты, чтобы поскорее дать уголь своей стране... В общем, мы стремились отобразить самое главное, что побеждает всегда в искусстве,— правду... Но как теперь хорошо известно, Сталину не нужна была правда... Он требовал, чтобы все это заменялось фальшивой помпезностью и восхвалением его личной персоны...»

(Из выступления на пленуме Оргкомитета Союза работников кинематографии. Стенограмма. Ноябрь 1962 года)

●

«...За несколько дней до нашего пленума нам довелось просмотреть такое количество фильмов, какое, пожалуй, не выпускалось в период малокартинья в течение нескольких лет... Но на современную тему, на тему о сегодняшнем дне, о колхозниках, о рабочих, о наших буднях, о созидательной роли партии таких страстных фильмов, какими были в свое время «Комсомольск», «Член правительства», «Великий гражданин», «Партийный билет», «Сельская учительница», таких значительных и важных, отражающих и поднимающих большие вопросы, которыми живет наш народ, нам не довелось встретить... А кто виноват в этом? Министерство? Главк? Студия? Нет, мы, режиссеры, в первую очередь...

Если тяжести пережитого прослеживаются глубоко в памяти событий и тянут старых киномастеров к воспоминаниям, почему же молодежь тоже оглядывается в прошлое и избегает или мало интересуется своим временем, именно тем временем, которое и сделало их режиссерами и вскормило их как художников».

(Из выступления на пленуме Оргкомитета Союза работников кинематографии. Стенограмма. Сентябрь 1961 года)

ИЗ БЕСЕДЫ НА СЕМИНАРЕ КИНОДРАМАТУРГОВ

Очень трудно выступать после мастера слова*. Хорошему оратору трудно закончить, а плохому трудно начинать.

Я начну с истоков, с того, с чего должен начинать свою работу режиссер. Режиссер должен начинать свою работу не с режиссерского сценария, хотя он так и называется, а с авторского. Мне в постановках очень много помогло общение с писателями, причем не только в последнем варианте сценария. Я сблизился с Всеволодом Ивановым, когда работал над «Пархоменко», затем с Евг. Габриловичем в работе над фильмом «Два бойца», с Павлом Нилиным (первая и вторая серии «Большой жизни»).

Почему необходимо режиссеру обязательно общаться с писателем во время его работы над сценарием? Это можно очень коротко объяснить. Потому что автор излагает на бумаге не все, что знает о своем герое. Тон, интонации, отношения, которые возникают, когда излагается диалог и описание поступков героев, черточки, подробности, детали характера или поведения — все это в сценарии не может быть описано подробно и точно. А режиссеру надлежит дальше в картине определить интонации, возникающие в диалогах, то есть сделать речь живой и перенести ее на экран таким образом, чтобы чувствовалось, что это сама правда жизни...

Важно, чтобы режиссер знал, как создается образ, от чего отталкивается автор, как определяет поступки своего персонажа в сценарии.

В этой совместной работе и рождается вещь, которая и определяет в дальнейшем удачу автора.

Самое ценное, когда режиссер вместе с автором изучает материал. Тут уже Борис Горбатов говорил, как мы подходили к изучению жизненного материала. Мы решили написать сценарий о советском Донбассе. Нужно заметить, что я сделал много картин о Донбассе не потому, что родился там, не потому, что там вырос, вступил в комсомол, и не потому, что очень хорошо знаю донбасские пейзажи, а потому, что полюбил людей, работающих в Донбассе. Какие рождаются там характеры, какие живут там люди!

Шахтер — это гуманистическая профессия. Она не может не заинтересовать художника. Она меня давно волнует.

В юности своей, в самом начале работы в кинематографии, я делал фильм «Итальянка» — немой фильм о том, как в Донбасс идут люди, как растут, крепнут, становятся знаменитыми шахтерами.

Вскоре после этого я сделал фильм «Я люблю». Я показал старых шахтеров-бородачей, которые приехали в Донбасс для того, чтобы заработать на лошаденку. Но многие из них задерживались, им понравилась профессия горняка. Были шахтеры, над которыми издевались, их доводили до сумасшествия, а они настолько любили свою профессию, что когда их не пускали в шахту, они обушком рубили стены своих жалких хатенок...

Несколько слов о том, что называется конфликтом. Конфликтом, на мой взгляд, считается острое столкновение людей разных характеров или антагонистических точек зрения, темпераментно развивающееся на экране. Конфликт в картине крайне необходим потому, что это отражение самой жизни. Но не хочется к конфликтам подходить с точки зрения спекулятивной легкости, столкнув плохого и хорошего человека. При этом бывает иногда, что и плохой не типичен и хороший не типичен; ни тот ни другой никому не знакомы: откуда они — неизвестно, и оба изрекают прописные истины...

Некоторые считают, что для разработки конфликта необходим спор, громкий разговор. Не в этом сущность конфликта. Значительно интереснее конфликт мироощущений, когда сталкиваются два убежденных человека и спорят о том, кто прав и кто неправ в своем жизненном поведении и своем мироощущении. Здесь важ-

* Л. Луков имеет в виду Б. Горбатова, вслед за которым он выступал.

но столкновение разных мыслей и чувств, здесь можно добиться глубины конфликта, характеризуемого большой, умной, целеустремленной жизнью людей, идущих вперед.

Хорошо, когда у автора и режиссера вырабатывается единая точка зрения, как это случилось у меня в работе с Борисом Леонтьевичем Горбатовым. Очевидно, подобное случится и с вами. Ведь мы, надеюсь, продолжим знакомство: вы будете сценарии писать, а мы их будем ставить. Я убежден, что для пользы будущего произведения просто необходим абсолютный контакт режиссера и сценариста...

Мы, режиссеры, стараемся прежде всего извлечь из сценария мысль, которая бы дала толчок для создания «второго плана». Второй план — это фон, на котором развертывается действие. Этот фон имеет большое значение и для нас, режиссеров, и для вас, авторов, когда потом вы смотрите фильм по своему сценарию. Фон часто заостряет действие, создает темпераментное зрелище, помогает работать на контрастах — горе и радость, спокойствие и тревога...

Можно показать, что герой фильма, спокойно разговаривающий с человеком на первом плане, ведет тихий диалог, а на втором плане происходит какое-то напряженное действие, и сразу же диалог на первом плане становится огненно-темпераментным, хоть актеры говорят спокойно, не повышая голоса. Тут у режиссера и автора должно быть предельное чувство меры.

Всегда нужно заботиться о «втором плане», который зрелищно обогатит тот или иной эпизод. Вот пример. В одном из эпизодов нашей картины идет шахтер Недоля в праздничном мундире, со всеми орденами по рабочему поселку. Дети глядят на его грудь, считают ордена. И зрителям становится ясно, что старый шахтер впервые прошел по поселку при всех своих знаках отличия и наградах, свидетельствующих о его заслугах. На «втором плане» стоят люди и по-разному встречают старика Недолю: молодежь суетится вокруг Недоли, проходящего спокойно, мальчишки бегут, шумят. Все это подчеркивает величавость наших героев, их спокойствие и их смущение. Многие шахтеры стоят у забора и молча раскланиваются с Недолей. Кстати, раскланиваются не как обычно — один-два раза, а раз пятнадцать и называют Недолю по имени и отчеству. Это создает торжественность, и сцена приобретает необходимое звучание.

Диалог — это визитная карточка человека. Речь, которой автор награждает своих персонажей, показывает, насколько интеллектуален его герой, каков его характер, глубина мыслей, как одарен этот человек.

Все это так. Но ведь человек о себе многого рассказать не может. Так же, как о другом человеке вы всего не расскажете, пока не увидите поступков, которые характеризуют натуру этого человека.

Для того чтобы помочь режиссеру — особенно в кино, где есть среда, ярко свидетельствующая о наклонностях человека, зачастую определяющих его характер,— не обязательно подробно описывать самого человека, но надо точно описывать его действия.

Вот дореволюционная свадьба в картине «Донецкие шахтеры». Эта большая сцена решилась одной панорамой и главным образом за счет глубины показа тех людей, которые живут в шахтерской казарме. Люди не произносили ни одного слова; мы фиксировали их аппаратом, и он должен был лучше всего рассказать о их жизни.

Описывая этот эпизод, Горбатов подчеркивал (я не помню точно, но примерно так): «Красивая пара молодоженов в праздничной одежде сидит среди людей, которым нет никакого дела до их свадьбы». А до этого было написано: «Мы возвращаемся к этому через портрет шахтера касаткинской картины». И вот меткое замечание сценариста сразу дало необходимый толчок режиссерской мысли. Режиссер подумал: касаткинская картина... Люди — богатыри, труженики, это люди, согнутые в три погибели, тянущие лямку, но несломленные. Режиссер подумал: что это за люди? И понял: это люди, которые делали революцию, участвовали в гражданской войне, это пролетариат. Зачем же показывать их, как принято обычно, хилыми, болезненными, слабыми, грязными.

Касаткинская картина... Одна фраза сценариста, точно подсказанная режиссеру, определила типаж всей группы. И у нас появились в эпизоде казармы — затхлой, серой, грязной, длинной, дощатой — здоровые, красивые девушки в хороших ситцевых платьях, крепкие старики. И эти фигуры контрастировали с ужасающей обстановкой. Этим хотелось подчеркнуть, каких людей загнали в нечеловеческие условия.

И фраза о том, что сидели красивые молодожены, праздновавшие свою свадьбу, среди людей, которым не было дела до этого, дала режиссеру толчок к многоплановому показу разных явлений жизни этих людей. И поэтому рядом с танцующими девушками показан парень, только что вернувшийся с работы,— закопченный, грязный, черный. Рядом с торжественным обликом свадьбы вы видите людей, которые целой семьей едят черствый хлеб и постную кашу. Этой деталью хотелось подчеркнуть: «и вы, молодожены, дойдете до этой постной каши».

Хотелось показать не только жизнь казармы, а и луч солнца, прорвавшийся сквозь закопченное стекло. Если сценарист находит такие образные определения сцены, какие нашел Горбатов, у режиссера сразу возникает множество решений.

Автору следует проявлять инициативу, не полагаясь только на режиссера. Автору следует питать творческое воображение режиссера, оставаясь своеобразным, инициативным и смелым в своем творчестве.

Теперь хочу сказать о раскадровке. Что это такое? Раскадровка — это номерное распределение кадров, где все будет отвечать тем точкам аппарата, с которых снимает режиссер сцену. Это очень серьезная и большая работа для режиссера. Здесь многое решает чувство меры — не только у режиссера, но и у автора. Какую роль играет раскадровка, я вам постараюсь пояснить.

К примеру, вы слышите важный монолог. И этот монолог дробится частым изменением кадров: вы видите то одно, то другое лицо, вам показывают то средний план, то общий. Вы рассеиваетесь, и важный монолог исчезает. Он воспринимается зрителем не так, как хотелось бы автору. Я убежден, что в этом повинен не только режиссер. Все это начинается со сценария, с раскадровки.

Подробная запись несколько утяжеляет сценарий. Режиссеру при этом приходится долго копаться, добираясь до смысла сцены. Считают, что сценарий — литература (и справедливо, кстати, считают) и что поэтому нужно с той же точностью описывать все движения героя, как в повести или романе. Но эта литература имеет свою специфику и требует других правил записи. Для режиссера важно настроение, чтобы он мог найти зрительные элементы, дабы на экране возникало действие, полное темперамента.

Очень важно для режиссера, чтобы сценарист максимально дал ему почувствовать настроение своих героев, их темперамент. Сценарист должен увлечь режиссера, вызвать в нем такую же гамму чувств, какую фильм должен вызвать у зрителя.

Для меня важно не только слово, написанное сценаристом, для меня еще необычайно важно по его описанию отыскать необходимый прототип. Я не представляю себе автора, пишущего вне времени и пространства, вне того, чтобы за каждым из создаваемых им характеров не стояли один или несколько прототипов, наблюденных и изученных в жизни...

Знание жизни, ее изучение, ее глубокое осмысление дают сценаристу и режиссеру возможность воздействовать на зрителей силой достоверности, правдивости всего того, что они хотели показать. Я, например, нередко с особой тщательностью, почти с хроникальной достоверностью и точностью снимаю ряд сцен для того, чтобы зритель узнал если не себя, то своего знакомого и тем самым поверил герою, который действует на экране. Если я повествую с экрана о шахтерах, пусть шахтеры знают, что я изучил их жизнь: спускался в шахты, был в забое, подымался в той же клети на-гора, как и они; что я знаю то, что показываю на экране. Глубокое знание жизни и для режиссера и для сценариста в равной мере необходимо, как воздух. Без этого не сделаешь стоящей вещи, как ни старайся...

(Болшево. Стенограмма. Май 1952 года.)

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ВСТРЕЧЕ С ГОРНЯКАМИ ВО ВРЕМЯ VI МЕЖДУНАРОДНОГО КИНОФЕСТИВАЛЯ В КАРЛОВЫХ ВАРАХ

Дорогие друзья и товарищи!

Вы не представляете, как я доволен, что встретился с горняками Чехословакии...

Всему миру известно, что шахтеры — это народ героической профессии. Каждый день горняк спускается и работает глубоко под землей. Всем известно, что это ремесло романтическое и гуманное — шахтер бьется с крепким угольным пластом, который похож своими повадками на хитрого и ловкого зверя.

Но горняк всегда побеждает. И в этом ему помогает не только хорошее знание своего дела, не только высокая квалификация, большой опыт. В этом главную роль играют воля к победе и понимание высокого смысла своей профессии. Горняк знает, что достает большие ценности из-под земли, которые так необходимы для человечества.

Сегодня в советском Донбассе, где все подчинено и предназначено для человека и во имя человека, вы уже не найдете, как бы старательно ни искали, ни обушка, ни кнута, ни санок. Навеки исчезли те орудия производства, которые изнуряли человека, надрывали его силы и унижали достоинство. Наше социалистическое общество, понимая, что человек — звучит гордо, стремится освободить его от тяжелого и мучительного труда.

Трудящийся человек никогда не разрушал. Он для того и учился, для того познавал свое ремесло, профессию, мастерство, чтобы создавать красивые здания, умные машины, познавать неизведанное, изменять дикую природу, обогащать жизнь находками и открытиями, осушать болота и орошать пустыни, доставать из далеких подземных глубин свет и тепло для человечества. Поэтому так приятно слышать нам чехословацкое приветствие «честь праце» — честь труду!

Честь праце, слава трудящимся!

Июль 1951 года

Письма Б. Горбатова Л. Лукову

*Дорогой Леонид Давыдович!**

Очень опечален и встревожен Вашей болезнью...

*Крепитесь, дорогой! Самое страшное осталось позади**. Будьте терпеливы и мужественны. Знайте, что Вас любят множество хороших людей. Ради них Вы должны как можно скорее поправиться.*

Во вторник, если позволите, заеду к Вам.

Обнимаю, целую и желаю победить как можно скорее и болезнь и докторов.

Любящий Вас

Бор. ГОРБАТОВ

1.VII. 51

Дорогой Леонид Давыдович!

Миллионы донецких зрителей поручили мне выразить Вам свое возмущение следующими обстоятельствами:

*1) они не могут попасть в кинотеатры, так как «все билеты проданы», и уже шестой день стоят очереди в кино, как за сахаром...***;*

2) они не хотят смотреть черно-белые копии, а цветных мало; идет война на границах районов. Обиженные районы хотят оккупировать районы, имеющие цветные копии. Назревают дипломат. осложнения.

Шлите скорей цветные!!!

Картина в общем нравится зрителям. Но товарищи справедливо критикуют Вас за то, что сделана всего одна серия и не отражены поэтому работа облторга (т. Сабель), футбол (т. Бычковский), профсоюзы, деятельность треста ресторанов, работа ж.-д. депо и т. д. и т. д.... В общем, Вы тут «национальный герой». В Мариуполе хотели соорудить памятник Вам подле Вашего дома, но не знают, где этот дом и где эта улица...

Поэтому посылаю Вам это письмо на студию, так как не уверен в адресе Вашего московского дома.

Желаю здоровья, здоровья, здоровья!..

Не зазнавайтесь!..

Ваш Бор. ГОРБАТОВ

1951

---

* Письмо написано в 1947 году.

** Имеется в виду резкая и во многом несправедливая критика в адрес фильма Л. Лукова «Большая жизнь» (вторая серия).

*** Речь идет о фильме «Донецкие шахтеры».

Публикация и комментарии Я. В. Смоляка.

Борис АНДРЕЕВ

Хорошая школа

Двум людям я обязан тем, что стал артистом кино — Ивану Пырьеву и Леониду Лукову. «Большая жизнь» (первая серия) снималась, как говорится, взахлест с «Трактористами» — фильмом, в котором я дебютировал.

Как-то в коридоре Киевской киностудии мне повстречался мощный человек, полный, широкий, показавшийся мне огромным и необъятным. Он гулко покашливал, попыхивая дымом трубки. Он чем-то напоминал Бальзака...

Остановился, пристально посмотрел на меня, отрывисто спросил:

— Вы Андреев?

Я робко кивнул. А он закашлял, запыхтел, заулыбался.

— Рад пожать руку. Смотрел ваш материал из «Трактористов». Образ Назара Думы по характеру массивен, тяжел, но очень легок в вашем исполнении. Поздравляю. Молодец!

Крепко стиснул руку, затряс, весь сияя от радости.

— А ты меня любишь? — вдруг спросил он, неожиданно переходя на «ты» и с лукавинкой в глазах.

— Я не физиономист, — степенно ответил я, несколько ошарашенный неожиданным вопросом,— но внешне вы производите очень приятное впечатление.

И снова он закашлял, запыхтел, обволакивая себя дымом.

— А ты знаешь мою фамилию? Кто я?

— Наверное, режиссер. Ибо вижу, как проходящие мимо актеры особо подчеркнуто с вами здороваются.

Неожиданно он громко и раскатисто расхохотался. Похлопал по плечу. Обнял.

— Здорово! А ты к тому же и наблюдательный. Совсем хорошо. А видал мою картину «Я люблю»? Понравилась?

— Я считаю эту картину очень близкой, родной моему сердцу,— волнуясь, ответил я.— Потому что сам выходец примерно из такой же среды; я из волжан. В этой картине я увидел не попытку показать правду жизни, а увидел саму жизнь.

Луков закивал головой, продолжая улыбаться.

— Эту картину любят люди твоего типа,— сказал он мягко.— Ее любит Донбасс. А это мне особенно дорого... Ну, я считаю,— вдруг как бы подвел итог он,— что мы с тобой уже познакомились и подружились. Ты, вижу, прошел «университеты». Небось многие профессии сменил. Наверное, и грузчиком был?

— Не без того. Работа эта знакомая. Платили знатно — целый калач за смену и банку консервов.

— Ну, я вижу, ты здорово вырос на этих харчах. Видно, волжские калачи пошли тебе на пользу!

Лицо его вдруг сделалось серьезным. Сказал о том, что хочет поговорить со мной о своем новом фильме, в котором хотел бы занять меня.

Так мы впервые встретились. А в один прекрасный день пригласил он меня и Петю Алейникова к себе домой. Рассказал о замысле кинокартины о шахтерах Донбасса. Читал отрывки из сценария, и я впервые познакомился с Балуном. А потом мы стали встречаться все чаще. И меня все больше захватывал образ сильного, своеобразного, противоречивого парня, черты характера которого вырисовывались из бесед с Луковым. Из первых же наших задушевных бесед я понял, что режиссер Луков не мыслит себе работы в кинематографе без предельного внутреннего контакта с актерами.

Это я почувствовал с особенной силой, уже столкнувшись с Луковым в непосредственной работе над фильмом «Большая жизнь».

Луков был шумным человеком, но творчество его рождалось в напряженной тишине, когда остро замечаешь тонкость и задушевность авторского замысла. Эту творческую тишину Леонид Давыдович умел создавать удивительно. Он всегда любил, подсев поближе к актерам, слушать диалог, моментально подмечая малейшую фальшь в интонациях. Он умел необычайно тонко находить причины, породившие эту фальшь.

Снимали мы фильм «Большая жизнь» в городе Шахты под Ростовом. Поначалу он все время добивался того, чтобы мы как можно чаще опускались в шахту, в забой, занимались отработкой молотка, чтобы на шахте мы чувствовали себя так же, как чувствует себя истинный шахтер,— органично, естественно. Луков добивался того, чтобы мы ощутили в себе качества труженика, который живет своей будничной суровой жизнью и как бы не чувствует героики своей профессии.

— Пусть эта романтика,— говорил Луков, — будет сама собой разумеющейся. Пусть она не будет ничем педалирована. Красота — в простоте. Величие — в безыскусственности, в естественности.

В конце концов мы стали такими же простыми и обычными, как и все шахтеры. Луков вырабаты-

вал в нас органичность поведения человека в определенной среде и его единство с этой средой. Работа с Луковым над этой картиной была и большой школой мастерства и школой жизни, так как помогла мне, во-первых, познать очень многое в профессии актера, а во-вторых, приобщиться к великой и неисчерпаемой теме показа рабочего класса и рабочего человека.

Луков редкостно умел радоваться ощущению правды. Он дышал правдой. Он не признавал ничего другого в искусстве, кроме правды. Он был, как ребенок, непосредствен. Он весь светился радостью творчества. И для меня каждый съемочный день, каждая встреча с Луковым были счастьем творчества. Радостью познавания, открытий, находок.

Потом мы встретились с ним в работе над картиной «Два бойца». Об этом писать надо отдельно и очень подробно, это я сделаю в другой раз. Луков очень хорошо знал человека в мирное время. И он отлично знал, как поведет себя простой человек на войне. Мне трудно говорить об этом фильме — я играл в нем одну из главных ролей, но то, что благодаря, я бы сказал, подлинно вдохновенному режиссерскому труду Лукова был найден этим фильмом ключ к сердцу простого солдата — бесспорно.

Мы очень любили друг друга. Были очень дружны, хоть последние годы не встречались на съемочной площадке по разным причинам — чаще случайным. Об этом я горько сожалею, ибо до сих пор редко испытываю такое острое, трудно передаваемое словами творческое наслаждение, какое испытывал я в то время, когда работал с Луковым, когда учился у него великой жизненной правде.

Спасибо тебе, мастер, за все, что ты сделал для меня, за то, что дарил ты мне свое вдохновение, любовь, дружбу.

Марк БЕРНЕС

Кадр за кадром...

Вначале он предложил мне сыграть Ваню Курского. Да, да, того самого Курского, которого впоследствии столь блистательно сыграл Петр Алейников. Но из этого ничего не вышло. И тогда он предложил мне роль инженера Петухова, которого я и сыграл. В этой роли я сделал все, что мог в пределах скромного материала. И если что-либо получилось — в этом заслуга только Лукова, ибо никогда ранее, да и впредь тоже, мне не приходилось в жизни встречать режиссера, который умел бы так проникать в душу актера и так открывать актера, как умел это делать Леонид Луков.

Я могу сказать прямо: мне повезло. Мне сильно повезло. И прежде всего потому, что я встретил Лукова. Не будь этой встречи, не представляю себе, как бы сложилась моя творческая жизнь. Не будь этой встречи, не было бы общения с человеком огромного творческого темперамента, огромной души, огромного таланта. Не будь этой встречи, не было бы у меня Аркадия Дзюбина — роли, очень дорогой мне и памятной.

Поначалу обо мне как о претенденте на роль Аркадия Дзюбина не было и речи. Я просто вымолил у Лукова пробу. Никто не верил в меня как в исполнителя Дзюбина. Почему? Ответ был прост: до этого я играл только так называемые «голубые роли». И было актом большого режиссерского мужества доверить именно мне эту роль.

Работал он со мной самозабвенно. Мы не расставались порой в течение суток. Бесконечные разговоры, варианты, пробы. Это была титаническая работа режиссера — патриота, коммуниста, поставившего перед собой цель во что бы то ни стало создать правдивый фильм о простых людях на войне. Не могу передать того, с каким энтузиазмом, порывом, не зная усталости, кадр за кадром, штрих за штрихом лепил Луков этот фильм в целом и каждую черту характеров основных персонажей, в частности.

Какая высокая мера требовательности, какое вдохновение чувствовалось во всем том, чем дышал Луков в работе над этим фильмом и чем насыщал нас — Бориса Андреева и меня. Работа не всегда шла гладко. Но всегда я видел в его глазах море тепла. И это мне помогало работать и жить.

Был случай, когда его человеческие качества раскрылись по-особому ярко. В самую тяжелую минуту, когда я терял близкого друга и неотвратимая трагедия надвигалась на мою семью, в лице Лукова я видел самого чуткого и отзывчивого человека...

Мне очень трудно сохранять спокойствие, говоря о Лукове—человеке и мастере. Луков—неповторимое явление. Таких мастеров немного, но таким человечным должен быть каждый мастер.



«Большая жизнь», 1-я серия





«Большая жизнь», 2-я серия



«Большая жизнь», 2-я серия

Ольга ЖИЗНЕВА

Жизнь в творчестве

Когда я работала с Луковым и когда этот большой, шумный человек, несущий с собой эмоции какого-то широкого, непрекращающегося праздчества, своим воображением, талантом, своим сердцем дотрагивался до творческих выявлений любого образа — моего или моих партнеров,— он делался первозданно наивно-убежденным в своей правоте, открывая чужую душу. И не ошибался.

Он много знал о человеке и, не скупясь, отдавал все, что знал. Глядя на становившееся детским его лицо, глаза, сияющие убеждением, что только так живет и движется воплощаемый мною вместе с ним характер, я желала лишь одного — как можно вернее и точнее услышать Лукова и передать услышанное на экран.

У меня никогда не возникало желания поспорить с ним, предложить свою трактовку, отвергнуть его понимание моей роли. Я не смиряла свой строптивый характер, а делалась послушной, потому что Луков был верен, как абсолютный слух, в слышимости человека, человеческой души.

Он слышал музыку повышения, понижения, придыхания; слышал паузу, остановку фразы и хотел точного воспроизведения того, что слышал. Он не допускал изменения, ибо всякое изменение, очевидно, ощущал как нарушение его духовного построения, как фальшь, не допустимую в чистоте звучания.

Я не знала в жизни материнского объятия. Но на луковской съемке — что бы ни снималось: сцена драматического напряжения, юмора, горьких слез— у меня неизменно появлялась душевная свобода, ловкость, особое ощущение покоя. Должно быть, так бывает ребенку хорошо на руках у матери. И мне было хорошо находиться под неусыпным родительским оком Лукова. Взгляд его внимательных глаз был подобен прикосновению материнских рук; я доверяла им.

...Мы встречаемся в коридоре студии. Оба улыбаемся. Мгновенная остановка.

— Ольга Андреевна! В следующем моем фильме вы снимаетесь. Я верный!

И он страшно доволен собой, доволен, что такой хороший, обладающий таким драгоценным свойством, как верность, и весь сиял, шагая дальше.

Были репетиции, добивались точности, правды. Были ошибки. Недотягивания. Дубли. Но когда у актера наконец получалось, как хотел Луков,— на весь павильон раздавался вопль: «Гениально!!» И сиял. И кругом все сияли. Все верили в этот миг, что это действительно «гениально!!». Все испытывали счастье.

А как он звал всех в просмотровый зал смотреть очередной отснятый материал! Все шли, настроенные им на чудо. Сейчас мы увидим чудо — не меньше! Это была не самовлюбленная самоуверенность, это была твердая уверенность мастера, понимающего, что работа, сделанная точно, должна так же получиться и на экране. И мы шли...

...Во Львове на площади между бульварами снимали большую массовую сцену праздника из фильма «Об этом забывать нельзя». Луков носился среди толпы, организовывая группы исполнителей. Он ликовал и праздновал со всеми и за всех, появляясь то здесь, то там. Он исчезал. Затем внезапно появлялся. Он танцевал. Он танцевал один с палкой в руках, и огромной площади едва хватало для его широких движений. Он напоминал мне тогда огромного дельфина, плавающего и взлетающего вверх в бурю. Он жил. И вот он умер.

Мы запомним его таким, каким он был в творчестве

Александр ХВЫЛЯ

Сближение с образом

Все годы нашего знакомства, дружбы и совместной работы мы с ним, как товарищи, друзья и почти однолетки, были на «ты», но творчески я всегда к нему обращался на «Вы».

Мы впервые встретились с Луковым в конце 1940 года, когда я был утвержден на роль Александра Пархоменко в фильме по сценарию Вс. Иванова.

То, что как к художнику я всегда обращался к нему на «Вы», объясняется еще и тем, что Леонид Луков был моим творческим отцом, породившим Александра Пархоменко в 1942 году и давшим в 1963 году ему вторую жизнь.

Помню, шли каждодневные, напряженнейшие съемки этой картины. В самый разгар работы жестокие приступы астмы то и дело выводили меня из строя.

Назавтра назначена съемка одной из самых сильных сцен: приход Александра Пархоменко в полк, где трусы и бузотеры хотели было расшатать дисциплину и лишить полк боеспособности. Всеволод Иванов написал для этой сцены потрясающий монолог, который необходимо было произнести предельно темпераментно, убедительно, эмоционально. Помимо всего прочего необходим еще был и голос, а я, как на грех, к этому моменту охрип из-за ангины. Положение было незавидное: я просто не в состоянии был, как говорится, «вытянуть» сцену. А дорога была каждая съемочная минута. Уже была вызвана большая массовка. И нельзя было срывать съемочный день.

— Понимаю, все понимаю, дорогой Сашко,— мягко и задушевно сказал Луков, заглядывая мне прямо в глаза.— Но я тебя просто умоляю. Представь себе на минуту, что не ты, Александр Хвыля, а твой тезка — Александр Пархоменко — почувствовал бы себя так же худо. Ангина, хрипота и тому подобное. Но полк почти разложился. Если ты не придешь туда и не подымешь дух, не вышибешь прочь разложившиеся элементы, будет катастрофа... Сашко, ты же артист, ну, прошу тебя, представь себе все это и сыграй. Возьми штурмом эту сцену, как штурмуют дзоты наши воины на переднем крае...

Эти патетические слова Луков произносил без тени патетики. Тихо, почти шепотом. Но в его словах была такая сила внушения, убежденности и веры во все, о чем он говорил, что меня это просто окрылило. И я пошел на съемочную площадку. И зажив чувствами Александра Пархоменко, вдруг позабыл и о хрипоте и о нестерпимой боли в горле и провел сцену на большом подъеме. Позже, когда в просмотровом зале мы с Луковым смотрели эту сцену, я сам поразился силе своего голоса.

...Помню еще, как в трескучий мороз мы под Новосибирском снимали сцены преследования Махно. Незадолго до этого младший сын Александра Пархоменко Евгений, боевой летчик, подарил мне теплые унты. Видя, что Луков более других страдает от мороза, так как в течение дня почти не отходит от аппарата, я передал ему подаренные унты, считая, что Лукову они больше необходимы.

Надо было видеть, как отреагировал на это Луков; он, кстати, как никто, мог ценить доброе человеческое отношение, потому что и сам так же относился к людям. Он по-детски растерянно всплеснул руками. Глаза его заблестели, и не знаю, то ли от мороза, то ли от растроганности:

— Спасибо, Сашко. Так, наверное, мог поступить и сам Пархоменко. Вижу, ты совсем вошел в образ.



«Александр Пархоменко»



Яков СМОЛЯК

Художник—высокое звание

Слышу его глуховатый грудной смех с характерным покашливанием, его громовый голос, прорывающийся сквозь вспышки смеха, затрудненного кашлем. Вижу до боли знакомый жест: растопыренные три пальца правой руки, делающие снизу вверх волнообразные движения. И сияющие от счастья глаза.

— Фидель! Вот бы увидеть его лично — с глазу на глаз. Гигант! Громадина!

И добавляет, досадливо морщась:

— Черт знает, кого мы видим нередко на экране! Какие-то золотушные хлюпики — и внешне и внутренне. Слюняво ноют, слезоточат, выворачивают свои тоскливые душонки наизнанку. А кому это нужно? — загремел он вдруг.—Кому?! Кому, я вас спрашиваю?

И снова улыбка во все лицо. Снова сияющие счастьем глаза.

— То ли дело Фидель Кастро! Сила какая! Какая страсть! А внешне каков! Богатырь! Ожившая легенда! Благородство, достоинство, простота! А какие глаза! Добрые, нежные, ласковые. А бывают и грозными. И этот голос, западающий в самую душу. И этот темперамент — вулканический, грозовой... Мне рассказывал Кармен, что просто дрожь пробирает, когда слушаешь Фиделя.

Широкий жест.

— Вот о ком бы поставил фильм. Вернее, может быть, и не о нем. Но о таком. Такого масштаба. Такой революционной страсти. Такого темперамента. Такой невиданной красоты!

...Но не довелось Леониду Лукову, совсем недавно произносившему эти слова, увидеть и услышать Фиделя Кастро, чей пламенный характер и весь облик, чей жизненный подвиг и революционный пафос во многом сродни лучшим луковским фильмам— масштабным, ярким, неожиданным, самобытным. За три дня до первого приезда Фиделя Кастро в Советский Союз не стало нашего друга, большого художника...

●

Был он живым, энергичным, веселым, стремительным. О нем, о живом, об устремленном в завтра, вперед, о дерзновенном и молодом хочется говорить в этих кратких воспоминаниях.

Помнится, совсем недавно, твердо ступая, приблизился он к трибуне. Начал Луков глуховатым от волнения голосом, сдерживая себя и в то же время досадуя на то, что ему очень трудно скрыть и прерывистое дыхание и подозрительную вибрацию голоса. У этого человека были серьезные причины для душевного волнения; его путь был далеко не всегда усыпан розами — терниев, шипов было много. Поначалу он говорил суховато, напряженно. Он лапидарно рассказывал о собственных недавних переживаниях. Но вот, как бы преодолев сложный рубеж, поспешно закончив короткий рассказ о себе, он словно преобразился. Дыхание стало ровным, голос окреп. Глаза засверкали. И он заговорил страстно, гневно, темпераментно. О Сергее Эйзенштейне, чей творческий подвиг еще при жизни считали легендарным; ведь его крылатая слава облетела весь мир. О Всеволоде Пудовкине — крупнейшем мастере того же масштаба. О том, как этих великих художников третировал, преследовал, бросал им в лицо дикие обвинения человек, считавший себя единовластным вершителем всех судеб, разговаривавший с этими художниками, как с нашкодившими приготовишками.

Голос оратора звучал уверенно, сильно, весомо.

— Смотрите,— обращаясь к соседу, сказал кто-то из сидящих в зрительном зале. — А Луков-то — словно на площадке в момент съемки многотысячной баталии.

Да, так же уверенно, смело и решительно, как на многотрудной съемке фильма, выступал недавно Леонид Луков на Всесоюзном активе кинематографистов, говоря о том, что близко ему и дорого, без чего не мыслил он себе жизнь, к чему не мог относиться холодно, спокойно, равнодушно.

Леонид Луков говорил о том, что побеждает прежде всего в искусстве — о большой правде жизни. О народности и народе. С иронией вспоминал о предложении одного молодого человека. Тот, видите ли, предложил создавать кинотеатры и клубы для избранных, деля, тем самым советских зрителей на людей с изощренным, рафинированным вкусом и на отсталых, недоразвитых людей. Луков с гневом обрушился на это снобистское предложение.

— Подумать только,—гремел его голос с трибуны,— Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, истинные новаторы, создатели великолепных сложных произведений, где присутствовали и ассоциативный монтаж, и острота ракурса, и метафора, и, главным образом, глубина мысли, даже в первые годы революции, когда в стране было еще много неграмотных и непривычных к зрелищу людей, не позволяли себе ставить вопрос о разделении зрителей, то есть народа нашего, на интеллектуальных и неинтеллектуальных, как

это позволяют себе делать некоторые сейчас, на сорок пятом году революции!

Луков подчеркнул: не следует потрафлять невзыскательным запросам отдельных зрителей, нужно воспитывать в них хороший вкус, культивировать хороший вкус, ведя за собой зрителей, подчиняя их мысли и сердца своему художническому ви́дению. В этом видел Луков одну из основных задач работников советской кинематографии.

Это были слова художника-революционера. Он говорил, а перед глазами присутствовавших возникало то, что создано этим мастером, чьи страстные слова никогда не расходились с его творческой практикой.

...Мое знакомство с Луковым состоялось задолго до наших личных встреч; я ведь видел почти все его фильмы, начиная с самых ранних. Но одна своеобразная встреча осталась особенно памятной. Это было в ноябре 1943 года на одном из участков 1-го Украинского фронта. Большой продолговатый блиндаж, превращенный в походный красный уголок. Сюда комбатом Арининым были срочно вызваны с переднего края офицеры и бойцы батальона; они были кем-то заменены и, тихо переговариваясь, шли один за другим. Здесь оказался и я, фронтовой корреспондент, наблюдавший весь этот день за работой снайпера Мокренькова и вместе с ним возвратившийся к вечеру в батальон к тому моменту, когда сюда привезли дивизионную кинопередвижку с какой-то новой картиной. Мы запоздали. Картина уже началась. Спрашивать, что за фильм, кто режиссер и кто из актеров участвует, было неловко, и мы, усевшись рядышком, стали глядеть на доморощенный экран, скроенный из старых простыней.

Не прошло и пяти минут, как странное ощущение охватило Мокренькова, меня и всех зрителей, расположившихся в блиндаже. С экрана глядели на нас живые глаза двух бойцов. У них были поразительно знакомые лица, совсем такие, как у большинства тех, кого ежедневно мы встречали здесь, на переднем крае. И разговаривали между собой на экране эти бойцы точно так же, как и их прототипы в жизни,— просто, кратко, колоритно, произнося порой по-солдатски крутые, густо проперченные слова.

Это была правда о войне, но не только она. Это была суровая правда о войне, показанная через магическое стекло обобщающего, типизирующего, подлинного искусства. Поэтому были не только содрогающиеся от взрывов блиндажи, свист осколков, кровь, стоны и горечь потерь, дождь, слякоть и грязь непроходимых дорог. Прежде всего перед зрителями вставал во весь рост человек. Воин. Друг. Без котурнов. Без патетики трескучих фраз. И душевная красота этого простого, естественного, самоотверженного человека глубоко трогала, волновала.

— Удивительно... удивительно... — вырвалось у капитана Аринина, напряженно следившего за тем, как, встав во весь свой богатырский рост, идет на врага русский солдат Саша. И я увидел в глазах Аринина — воина, десятки раз видевшего опасность и смерть,— слезы восхищения и признательности.

Луков писал впоследствии: «Хотелось в вое мин и взрывах снарядов услышать стук простого человеческого сердца, подслушать солдатские думы...»

Я не случайно вспомнил об этом киносеансе в блиндаже. Революционная страстность большинства луковских фильмов всегда находила отклик в сердцах миллионов зрителей.

Наверное, у каждого крупного мастера есть своя тема, наиболее близкая и любимая, взлелеянная, выношенная и выстраданная. Это не значит, что мастер ограничивает себя узким кругом образов и событий, среди которых он чувствует себя наиболее уверенно, так сказать, набив руку на уже апробированном, изведанном, преодоленном. Нет, высокая тема художника — это его кредо, это воздух, которым он дышит, это то, что наиболее близко его уму и сердцу. Так издавна тема революционного рабочего класса, героика труда, духовный рост советского человека в созидании, в творчестве, золотые россыпи душ этих людей, окрыленных ленинской правдой, — все это стало тем, чему свыше тридцати лет до последнего дыхания была посвящена творческая жизнь Леонида Лукова.

Художник-патриот, страстно любивший Родину и замечательных советских людей, он всем сердцем ненавидел и презирал наших заклятых врагов. Он со всем темпераментом большого мастера клеймил врагов всех мастей и масштабов в своих фильмах, никогда не преуменьшая реальной силы этих недругов нашего строя, не прибегая в их обрисовке к прямолинейному шаржу и утрированию. Когда же с некоторыми из них он встречался с глазу на глаз, не было предела его иронии, сарказму, гневу.

Как-то, рассказывал Луков, в Париже на каком-то банкете кинематографистов к нему подсел низкорослый, какой-то вылинявший человек, представившийся бывшим режиссером Киевской киностудии. Человек назвал себя; его фамилия ничего не сказала Лукову. Несмотря на то, что незнакомец утверждал, что они с Луковым друзья творческой юности, Леонид Давыдович решительно не узнавал его. Он напряженно ждал, чего хочет от него этот «режиссер». Изрядно позабыв родную речь, бывший украинец, ныне подвизающийся на одной из французских студий, вдруг сказал Лукову с сильным акцентом:

— А ведь помните, как тогда, тридцать лет назад, легко и свободно дышалось нам с вами на Украине. Ничего не делали по русской указке, ни-

каким вышестоящим директивам не подчинялись, творили так, как подсказывала совесть художника...

— Художник — слишком высокое, ко многому обязывающее звание,— очень сдержанно отвечал Луков.—Надо прежде всего заслужить право называться художником. Что же касается совести, то прежде чем говорить о ней, неплохо бы ее иметь. Не убежден, что вы заслужили первое и имеете второе. Будь у вас это, наверное, вам бы не понадобилось покидать родную землю да и делать попытку сейчас оплевать то, что мне, например, очень дорого. Что до меня, то я творил всегда свободно — тогда и теперь. И делал это по директиве своего сердца.

И вдруг, понизив голос, добавил конфиденциально:

— Но вы, мсье, наверное, обознались. Я — Луков, советский кинорежиссер, а вам нужен не я, а бывший попик из Дрогобыча.

— Вы о ком? — растерянно переспросил незнакомец.

— Я — о Степане Бандере,— с изысканной вежливостью ответствовал Луков.

...Однажды во Львове во время съемок нашей картины «Об этом забывать нельзя» я, зайдя в номер к Лукову, застал у него какого-то седенького велеречивого старца, который, глядя исподлобья на Лукова, что-то вкрадчиво ему говорил.

— Что!!—вскочил Луков с места.— Это вы кому говорите такое? Мне?! Да я вас...

Он метнулся в сторону, где в углу стояла его увесистая палка. Седенький старец бросился наутек.

— Держи его! — закричал Луков.— Это враг!..

Не успел я сделать и шага, как старец проворно шмыгнул в открытую дверь и исчез.

— Жаль,—зло процедил сквозь зубы Луков.— Понимаешь, сунулся с угрозой. Говорит: «Не советуем вам ворошить старое галановское дело. Безнадежно. Да и небезопасно. К тому же мы заплатим, если откажетесь от съемок»... Разбойник!..

А вечером Луков с еще большей страстью продолжал снимать этот фильм, посвященный борьбе с украинскими националистами...

Коммунист, мастер, имевший высокое звание народного артиста, он до последнего вздоха не останавливался на достигнутом, находясь все время в движении, в поисках, в труде.

Незадолго до кончины Л. Луков совместно с Юрием Германом закончил сценарий «Цена человека», посвященный людям нашей советской милиции, сценарий о доверии и уважении к человеку. И тогда же говорил:

— А следующей работой, сразу же за «Ценой человека», будет постановка по роману моего незабвенного друга Бориса Горбатова «Донбасс».

Так он после некоторого перерыва снова намеревался вернуться к своей основной теме, к своему лейтмотиву в искусстве.

Художник большого мужества и творческой смелости, признанный боец в искусстве, он и умер, как солдат,— в самый разгар боев за новый рубеж, за новую высоту в искусстве...

Он был художником-революционером при жизни и таким же останется в своих фильмах, которые долгие годы будут жить в сердцах советских зрителей.

Татьяна КОНЮХОВА

Сфальшивить—значит оскорбить

В первую минуту я подумала: «Отказаться!» ...Мне показалось, что Соня похожа на Катю из фильма «Доброе утро», сыгранную недавно. Мне не хотелось повторяться. В таком состоянии я поехала на студию имени Горького. Моим сомнениям мешало одно немаловажное обстоятельство: фильм должен снимать Луков. А это очень заманчиво: я давно мечтала работать с ним.

В накуренной многолюдной комнате царила обычная суета подготовительного периода. Но в воздухе ощущалось еще нечто, что я уловила во взглядах, которыми обменивались ассистенты, художники, актеры, выходившие из дверей, на которых была табличка: «Режиссер Л. Луков». Временами оттуда доносился рокочущий голос, кого-то распекающий. Кругом перешептывались: «Режиссер не в духе...» Вдруг я услышала: «Вас просит Леонид Давыдович...»

Вхожу в кабинет. Навстречу мне поднимается большой грузный человек. У него по-детски обиженное лицо. Мельком глянув на меня и дав взглядом понять, что сейчас он будет беседовать со мной, режиссер продолжал отчитывать художника: тот не так одел кого-то из актеров... Не успев докурить одну сигарету, он тут же взял другую. Щелчок зажигалки, глубокая затяжка. И снова недовольство уже по поводу текста эпизода.

И вдруг его глаза загораются лукавыми искорками. Доброе, ласковое выражение лица. Предупредительность, приветливость.

— Вы знаете,— звучит его голос, — только и слышу в своей группе о вас. А картины вашей я еще не видел.

Понимаю: он сказал это только для того, чтобы создать у актрисы хорошее настроение. Ободренная, я тут же высказала ему свои сомнения относительно роли Сони в сценарии «Разные судьбы». Я сказала о том, что боюсь повторяться, боюсь штампа, избегаю «голубых ролей». Сказала, что уже играла аналогичную роль.

Леонид Давыдович очень внимательно выслушал меня, потом, откинувшись в кресле, покашливая, начал говорить о своем вйдении образа Сони. Стал говорить об общей тональности картины, которую актеры должны донести естественной, ничем не подчеркнутой манерой игры. Это был очень убедительный рассказ о будущем фильме в целом и о роли Сони в частности.

От моих сомнений не осталось и следа. А дальше — совместная работа. Съемки начинались с репетиций, где каждое слово тщательно расшифровывалось, оговаривался подтекст, шли поиски интонаций, наклона головы, выражения глаз, походки. Луков учил жить перед киноаппаратом, не чувствуя его завораживающего глаза. Учил предельной естественности. Сфальшивить в присутствии Лукова значило оскорбить его.

Лев СВЕРДЛИН

Душа художника

Я очень любил этого непосредственного, громкоголосого, порой по-детски обидчивого человека, у которого за внешней размашистостью и нередко резкостью проглядывало что-то необычайно доброе, сердечное.

Всегда он хлопотал о ком-то: то о вдове погибшего на фронте воина, то о нуждающихся детях, то о заболевшем товарище.

Встретившись с Л. Луковым на съемочной площадке, я смог по достоинству оценить его высокий профессионализм, его темперамент большого художника и редкостное умение пробуждать в актере творческую инициативу. Я снимался в трех его картинах «Разные судьбы», «Олеко Дундич» и «Две жизни».

Мне очень легко и радостно работалось с этим эмоциональным, легко воспламеняющимся многосторонне одаренным режиссером, из которого ключом била свежая, смелая, неожиданная мысль, всегда острая, интересная.

А нередко в самый разгар съемки тут же на съемочной площадке у него возникали неожиданные и смелые решения той или иной сцены, которые он тут же воплощал.

Он очень чутко прислушивался к актерам, и если актер предлагал что-либо интересное, направленное на углубление воплощаемого образа, Луков с радостью принимал эти предложения.

Вера в актера, уважение к его творчеству заставляли нас работать с полной отдачей всех сил.

Луков был большим художником и настоящим человеком.

Как больно, что он ушел от нас так рано. Как много мог он еще сделать!

Я счастлив, что работал и дружил с Луковым.

«Рядовой Александр Матросов»



Михаил КИРИЛЛОВ

Таким мы его запомнили

Свинцовое ленинградское небо, тускло поблескивает шпиль Петропавловской крепости, со всех сторон на огромную площадь стекаются массы людей.

Снимаются сцены встречи В. И. Ленина у Финляндского вокзала. Идут матросы, солдаты, рабочие, обыватели, и кажется, не будет конца этому бесконечному людскому потоку.

Невольно закрадываются опасения: справимся ли мы с этим людским водоворотом, сумеем ли подчинить эту стихию законам кадра и мизансцены?.. С трудом протискиваясь сквозь плотные массы людей, я устанавливаю съемочные камеры в разных пунктах площади. Мне хорошо слышно, как озябшие на ночном холоде люди выражают свое недовольство по поводу неизбежного в нашем деле ожидания.

Накрапывает мелкий дождик. Ропот кругом усиливается... Еще минута — вся эта многотысячная масса людей выйдет из повиновения, разбредется, и мы не снимем необходимых для фильма кадров...

Но вот над волнующимся морем голов возникает крупная фигура с бамбуковой тростью в одной руке и мегафоном в другой.

Уверенно и спокойно осматривая площадь с высоты парктикабля, Луков невольно приковывает к себе внимание всей массы людей. Шум и ропот затихают... Он подносит к губам мегафон, но, как это часто бывает, мегафон не работает. Лукова это обстоятельство нисколько не смущает. Зачем ему мегафон! Его мощный голос и без мегафона гремит над толпой.

И вот на глазах у нас происходит чудо... Несколько слов — и между оратором и многотысячной аудиторией устанавливается теснейший контакт.

Его слушают, затаив дыхание. Забыты холод, дождь, усталость. Перед зачарованными слушателями встают яркие образы героических дней семнадцатого года. Притихла огромная площадь и с напряженным вниманием ловит каждое слово. В яркой и красочной форме Луков излагает самую суть снимаемой сцены и, как опытный полководец, тут же разбивает массовку на отдельные группы; каждой группе дается конкретное задание, и вот уже перед нами не беспорядочная толпа людей, а слаженный коллектив, который подобно гигантскому оркестру ждет только взмаха дирижерской палочки, чтобы прийти в согласованное движение.

За долгие годы своей работы в кино мне пришлось работать со многими выдающимися режиссерами, но ни один из них не мог бы сравниться с Луковым в искусстве общения с массами. Прирожденный оратор и трибун, он всегда находил самый прямой и верный путь к сердцу слушателя и зрителя. Просто удивительно, до чего быстро, точно и выразительно разводил он многотысячные мизансцены, с каким искусством координировал в кадре движения огромных людских масс.

Но многогранный талант Лукова проявлялся не только при съемке масштабных массовых сцен, в полной мере он раскрывался в работе с актером, в четкой филигранной отделке сценарного образа, в тонкой нюансировке каждого слова, движения, жеста актера. С удивительным терпением и настойчивостью он мог долгими часами добиваться от актера нужной интонации и приступал к съемке лишь тогда, когда достигал задуманного результата.

Он был человеком неистощимых творческих возможностей, и мне, видавшему виды оператору, не раз приходилось удивляться, как в его интерпретации оживали казавшиеся безнадежно сухими и скучными сценарные эпизоды. Он как никто другой умел за рамками сценария чувствовать горячий и взволнованный пульс жизни.

Прочитаешь, бывало, сценарный эпизод, и, что называется, «ни уму ни сердцу»: попросишь Лукова рассказать это место своими словами и только диву даешься, до чего у него все получается увлекательно и захватывающе интересно.

Он не щадил своего сердца, щедро отдавая его тепло своему искусству, своему народу.

Владимир БЕРЕНШТЕЙН

Последний день

Утро 24 апреля 1963 года, ленинградская больница. Тридцатый день болезни Леонида Давыдовича Лукова.

В палату входит в больничном халате Фридрих Маркович Эрмлер. Он лечится в этом же отделении.

— Ну, симулянт, сам устроился в отдельной палате, а всей больнице своим кашлем по ночам спать не даешь,— шутит Эрмлер.

— Но зато я, Фридочка, сегодня спал хорошо,— широко улыбаясь, отозвался Леонид Давыдович.— Кажется, я все-таки выкарабкаюсь... Главный сказал, что все в полном порядке. Что ж... Поеду праздновать и май и день рождения домой.

Леонид Давыдович был в прекрасном настроении. Добродушно подшучивая над Фридрихом Марковичем, заговорил о своем творчестве. Радовался успеху лучших своих фильмов, тут же критикуя себя за неудачи, за художественные компромиссы.

— Больше всего люблю русское национальное искусство. В подражательстве нет мастерства.

И с силой добавил:

— Спасибо Александру Петровичу Довженко! Он меня этому учил.

Не переводя дыхания, стал восторгаться «Коммунистом», «Последней ночью», «Поднятой целиной», разбирая по кадрам творчество Райзмана, попутно радуясь, что появились у нас такие режиссеры, как Я. Сегель, Л. Кулиджанов, М. Швейцер, Ю. Егоров, С. Ростоцкий, А. Алов и В. Наумов.

Фридрих Маркович, одобрительно покачивая головой, добавил:

— И Венгеров тоже.

Леонид Давыдович, рассказывая Фридриху Марковичу о своих впечатлениях от мартовской встречи руководителей партии и правительства с представителями интеллигенции в Кремле, заметил:

— Как это было непохоже на разговор Сталина со мной по поводу второй серии «Большой жизни». Если б не было этого разговора, то я наверняка не находился бы сейчас в горизонтальном положении.

Потом заговорил о дружбе с И. А. Пырьевым, вспоминал доброту и сердечность Сергея Васильева. И то, как М. Ромм подошел к нему мириться после какой-то ссоры, в которой он, Луков, сам был виноват. Радовался, что дружен с С. Герасимовым, М. Донским, Ю. Германом, И. Хейфицем и «великим Фридрихом», как он шутливо называл Эрмлера. Говорил об их партийности и честности в искусстве, гордился киноискусством 30-х годов, своим поколением, считая себя младшим среди равных. Ему очень хотелось обо всем этом сказать на предстоящем июньском Пленуме ЦК КПСС.

— Отдохни, Леня, — перебил его Фридрих Маркович и тут же поведал нам одну историю. — Я сейчас расскажу вам, как я поступал в Институт экранного искусства. Дело было в 19... году в Питере. Пришел в институт с подложным документом об образовании молодой человек, работавший в ВЧК, и сказал, что хочет учиться, стать артистом. Его спросили: «По какому праву?» Он ответил: «Я— коммунист» — и, вынув из кобуры маузер, положил на стол. Молодого человека приняли. Первое занятие было посвящено творчеству Еврипида. Не зная, кто это такой, я спросил: «А когда будут читать о Маяковском?» Старый профессор ответил, что о таких проходимцах в институте никогда не читали и не будут читать. «Нет, будут читать!» Так начал я изучать античную драматургию... В институте существовал студенческий исполнительный комитет. Вхожу. За столом сидит худощавый молодой человек. Говорю ему: «Я хочу быть членом исполнительного комитета». Сидящий за столом студент отвечает: «То есть как это вы хотите? Никто вам этого разрешить не может. Комитет— избираемый орган». Я снова снял с себя маузер, положил на стол и сказал: «Он мне разрешил». Тогда студент вынул из стола маленький браунинг, положил его на стол рядом с моим наганом и сказал: «Он мне тоже разрешил, но тем не менее я избран». Это был Сергей Васильев.

Леонид Давыдович громко смеялся этой истории. Потом спрашивал о встрече Эрмлера с Чаплином...

Оба говорили о своей любви к С. Эйзенштейну и В. Пудовкину. Ф. Эрмлер неожиданно заметил:

— А тебя, Леня, мы полюбили за первую серию «Большой жизни».

— Кажется, наступает конец моей «большой жизни»,— пошутил Леонид Давыдович.

Эрмлер укоризненно поглядел на него и покачал головой.

Я робко посоветовал Фридриху Марковичу опубликовать воспоминания; это было бы интересно, особенно студентам ВГИКа.

— Нет. Не могу. Не хочу писать. Все получается как-то не так, как хотелось. А самое главное, когда подвожу итог сделанному, прихожу к выводу, что все сделанное мной — это $2 \times 2 = 4$, а вот $2 \times 2 = 7$ так и не сделал.

Леонид Давыдович вставил реплику:

— В этом твоя гениальность: в простоте, в том, что тебе удается сделать $2 \times 2 = 4$.

На это Фридрих Маркович ответил:

— Да, но то, что $2 \times 2 = 4$, не нами с тобой придумано.

— И не надо ничего придумывать, — убежденно сказал Луков.— Надо уметь увидеть главное в жизни и вдохновенно рассказать об этом. Завидую только тем режиссерам, которым удается в своем творчестве оставаться всегда чернорабочими нашей партии. Я за простоту, доходчивость, исключая нарочитую прямолинейность и схематизм.

И как бы убеждая самого себя (так как спорить по этому поводу было не с кем), начал вспоминать творческий и жизненный путь своего друга Бориса Горбатова; тот и в трудные для него годы оставался бескомпромиссным, непоколебимым коммунистом.

Может показаться странным: в больнице, в последний день жизни — и такой напряженный разговор. Но таков был Л. Луков. Эти слова никогда не звучали в его устах выспренне, нарочито; он жил всем этим, это было его существом.

Леонид Давыдович любил делать людям добро. И размышляя о добре, знал ему цену. Он рассказал Ф. Эрмлеру, как в годы культа личности Константин Симонов написал для него сценарий. И когда один из работников бывшего Министерства кинематографии заявил на коллегии, что этот сценарий будет ставить другой режиссер, К. Симонов сказал: «В таком случае нет в природе подобного сценария» — и возвратил полученные за сценарий деньги.

Леонид Давыдович умел восторгаться малым. Он был тронут приездом к нему в Ленинград (казалось бы, элементарный долг) М. Донского и директора студии Г. Бритикова.

И вспомнив двух молодых режиссеров-дипломантов, которых опекал в своем объединении, просил меня поинтересоваться их успехами и нуждами. Потом, вспомнив о чем-то, тут же составил текст и попросил меня отправить телеграмму украинскому прозаику Натану Рыбаку, в которой сетовал, что болезнь приковала его к постели и поэтому в ближайшее время он приехать в Киев не сможет. Просил выслать ему на дом в Москву гранки нового романа Натана Рыбака.

Леонид Давыдович рассказал о своих встречах с Александром Корнейчуком и Вандой Василевской, вспоминал первую совместную поездку в освобожденный Львов, покушение националистов на писательницу и очень смешную встречу с С. Михалковым. Вспомнил Донбасс (он был почетным шахтером) и свою поездку в Италию. С удовольствием рассказывал о том, как в Венеции бывшие латыши из эмигрантских кругов освистали его во время просмотра фильма «К новому берегу» — им пришлась не по душе правда о Советской Латвии.

Уже прошел час обеда и «мертвый час», а два режиссера, давно и крепко полюбившие друг друга, без устали вспоминали прожитое.

Когда наступили сумерки, Фридрих Маркович сказал:

— Леня, ты поспи. Я пойду к себе, тоже полежу, а Володя пусть пообедает в гостинице. — И с трудом, пошатываясь от слабости, вышел из палаты.

Я стал прощаться с Леонидом Давыдовичем, сказав, что сегодня больше к нему не приду, так как до отъезда хочу посмотреть у Акимова «Дон-Жуана».

Леонид Давыдович с какой-то неуловимой укоризной посмотрел на меня, но ничего не сказал. Показывая на книгу В. Шишкова «Угрюм-река», лежавшую у него на тумбочке (он был влюблен в это произведение и в будущем предполагал перенести его на экран), сказал:

— Павильоны буду снимать я, а натуру ты.

Мне стало не по себе. В его словах ощущалось, что физические силы покидали художника и он чувствует: ему уже не снимать...

Я делал эти записи 24 апреля в шесть часов вечера в гостинице.

В то же время, в шесть часов вечера, Ф. М. Эрмлер снова зашел к Леониду Давыдовичу в палату. Луков сказал:

— Ты знаешь, Фридрих, я сегодня умру. Мне приснилось, что гипертонический браслет, который я ношу на руке, рассыпался.

А через три часа Леонида Давыдовича не стало.

На следующий день после анатомического вскрытия я спросил у лечащего врача:

— Как случилось, что перспективные прогнозы закончились такой бедой?

Врач ответила:

— Три незарегистрированных инфаркта, ему было тяжело дышать... У него было очень большое сердце.

Да, у него было большое сердце самобытного, народного художника и человека. Оно было щедрым, взволнованным, страстным, искренним. Оно было молодым. Как его фильмы. Как все его творчество.





«Довженко и я»

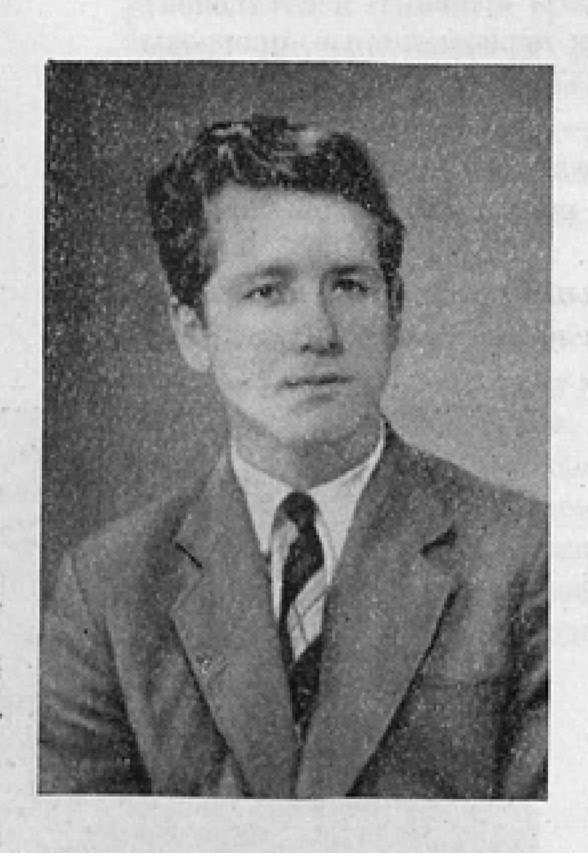
Поездка в г. Калинин

Идет очередное занятие «довженковцев». Это учащиеся средних и старших классов школы-интерната № 1 г. Калинина, создавшие комсомольско-пионерский киноклуб имени А. П. Довженко.

Они собрались в школьной библиотеке, расселись за столиками. Тишина, мягкий свет. Председательствует Коля Соколов, ученик 9-го класса.

Сегодня руководитель этого необычного, интереснейшего коллектива преподаватель физики Олег Александрович Баранов читает вслух письма выпускников школы, основателей киноклуба, своим младшим товарищам, тем, которые продолжили дело, начатое семь лет назад.

ПИСЬМО ГЕНЫ ИЛЬИЧЕВА



Хочется прожить свою жизнь так, чтобы другие были довольны тобой, чтобы оставить после себя что-то свое, святое, полезное.

Жизнь должна олицетворять в себе все чистое, прекрасное и достойное человека. Жизнь строят люди, прекрасные люди, с богатой натурой, с горячим сердцем. Как же найти свое место в жизни?

На такой вопрос отвечает А. П. Довженко — если хорошо ознакомиться с его творчеством.

Я полюбил Довженко за то, что он воспел советского человека. Он нашел в современнике человечность, любовь к прекрасному.

Он привлек наше внимание, когда мы учились в 6-м классе, когда мы еще по-детски понимали то глубокое, что заключено в довженковских фильмах.

Даже сама биография Довженко влечет нас к нему. В нем самом можно найти черты современного героя. Страстная любовь к жизни, к советским людям нашла отражение в его фильмах «Щорс», «Поэма о море» и других. Он видит торжество новой жизни.

Эта жизнь заново рождается в искусстве, на полотнах художников, в произведениях скульпторов, композиторов, писателей, поэтов, на сцене театра. Но, мне кажется, она более ярко, наглядно и характерно изображается на экране. Поэтому мы и считаем кино самым передовым искусством. Передовым по охвату событий и времени.

А. П. Довженко отверг все наносное, случайное, поверхностное в кино. Духовная красота и могучая воля советского человека, который хочет сеять хлеб, а не вспахивать поля гусеницами танков, не разрушать дома, а строить их для людей, — вот душа его фильмов.

Когда изучаешь творчество Довженко, то, безусловно, укрепляешься в своих убеждениях, твоя душа наполняется лирической любовью к окружающим людям, природе. Становится интереснее и легче жить. Ты более ясно видишь смысл своей жизни, видишь ее недостатки и стараешься устранить их.

Зная Довженко, познаешь жизнь, познаешь самое лучшее в жизни — Человека.

Г. ИЛЬИЧЕВ,
Ярославль курсант военно-технического училища

ПИСЬМО ТАНИ КОЛЕСНИКОВОЙ



Довженко и я... Вначале хотелось написать о сложности, с которой я столкнулась при раскрытии смысла этих коротких слов, о том, что творчество Довженко явилось своеобразной путеводной звездой в моей жизни и... вообще об очень многом. Но это похоже на высокие фразы, а здесь нужны простые человеческие слова.

Начну с конца. Позади выпускной, а значит, позади школа и все то чистое и незабываемое, что связано с ней и школьными годами. Пожалуй, позади и школьная дружба. Ведь мы живем теперь так далеко друг от друга, и хотя сердца наши еще бьются в такт, но расстояние и разлука дают себя знать. И главное и основное, что нас связывает, это наш киноклуб, мой киноклуб. Для каждого из нас он явился связующим звеном, той нитью необычайной крепости, которая не дает потеряться в жизненной гуще и людском водовороте, пока мы вместе!

Киноклуб! До странности плохо я помню его первые шаги. Первые мои ясные воспоминания относятся к тому времени, когда мы впервые встретились с Довженко,— в его книге и фильмах. Именно встретились, познакомились с замечательным человеком. По силе эмоционального воздействия личности самого автора между книгами Довженко и Маяковского можно провести параллель. Вслушайтесь в громкие строки Маяковского-бойца и нежнейшие интонации поэзии Довженко-хлебороба. Да, да, я не оговорилась, поэзия Довженко пропитана запахами земли, хлеба, всей этой милой его сердцу картиной родной Украины. Поэзия Довженко — это гимн земле и человеку, живущему на ней, вбирающему в себя ее живительные соки.

Я отвлеклась, но так трудно не отвлечься, когда говоришь об этом чудесном человеке! Мы читали его произведения, мы вбирали в себя его взгляд на мир, смотрели на жизнь широко открытыми глазами, учились у поэта-кинематографиста любить этот мир, понимать его и найти свое место в жизни.

Так пролетели годы. И вот уже мы в последний раз отмечаем замечательный день — день нашей встречи в киноклубе. Празднуем день, когда мы впервые постучались в дверь, открывающуюся в чудный мир — мир искусства, впервые встали у порога его. Как много мы узнали и как много еще хочется узнать! А со сцены умными, понимающими глазами, приставив руку ко лбу, как козырек, на нас смотрел Довженко и, казалось, понимал, что нам очень хорошо сейчас и очень, очень грустно: ведь все это в последний раз, ведь ничего уже не вернешь.

А мне хотелось кричать, что это еще не все, что впереди еще самое главное, что Довженко еще надо понять, что надо еще не раз поспорить с ребятами...

Да, поспорить с ребятами. В этот день мы не спорили, нам было очень хорошо всем вместе, а надвигающаяся разлука лишила всех былого запала. С нами был Довженко, и хотелось, чтобы он успел увидеть нас не только в споре, но и такими вот грустно-растерянными, не научившимися еще выразить свои чувства друзьям, а уже расстающимися. Да, мы прощались. И неизвестно, что так тяжело от нас уходило: детство ли, с его заботами и печалями, или юношеская увлеченность, с ее неизбежными порывами и спадами, но печаль разлуки была гостьей на этом вечере, она незримо присутствовала во всем, звучала в нашем смехе, выглядывала из наших глаз, покоилась в уголках улыбающихся губ.

Она пришла. Отзвенел последний школьный звонок, отзвучали последние слова прощаний, разошлись наши пути.

Пришла с первыми заботами, не разделенными с друзьями, с новыми, необщими радостями.

Ты помнишь старых друзей? Да, я помню Довженко, а это значит, что вы со мной.

Утро. Резкие звонки трамваев, торопливое хлопанье дверей, тусклый свет фонарей сквозь утреннюю мглу. И почтовый ящик, ящик с письмом от друга со строкой: «А помнишь...» Вот новая встреча с Довженко, новая встреча с друзьями.

Они слились в моем сознании — друзья и Довженко, Довженко и друзья. Они неотделимы.

Люблю ли я Довженко? Судите сами... Нужна вам помощь, друзья? Хорошо.

Да, я все помню и постараюсь не забыть. А помните ли вы? Вы, наши былые помощники и наши преемники? Помните ли вы?

Т. КОЛЕСНИКОВА,
строитель

Рига

ПИСЬМО СВЕТЛАНЫ ПОДГУРСКОЙ



Я открываю «Избранное» Довженко и как бы вхожу в новый мир — мир звуков и красок, мир влажных запахов, тяжелых дождевых капель, мир, где животные и памятники в нужный момент могут заговорить... Это волшебный мир кинопоэм Довженко...

Его сценарии нужно читать с чистой душой и с чистыми руками, иначе может показаться вычурным и наивным язык героев и язык автора...

Великий поэт и великий режиссер Александр Довженко... В памяти всех знавших его он остался молодым. Он всегда был молодым и по-детски чистым душой. Оттого и видел он в нашей обычной, будничной жизни великих людей с красивыми мечтами, с добрым отношением к жизни, к человеку.

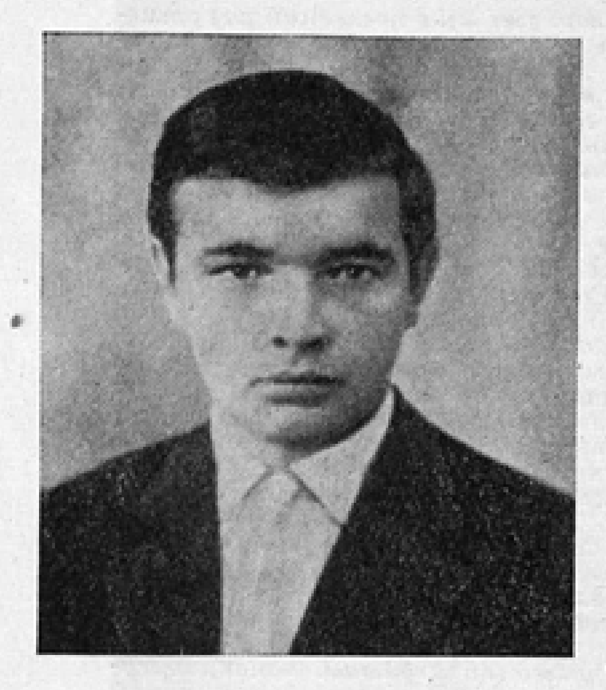
Я полюбила Довженко с первого знакомства с его зачарованными реками и нивами, теплой весенней землей, от которой поднимается тяжелый пар и пахнет так, как только может пахнуть земля, которую любит человек. Из этого мира трудно уйти, он продолжает жить в душе...

Довженко навсегда останется моим идеалом Человека.

С. ПОДГУРСКАЯ,
студентка ВГИКа

Москва

ПИСЬМО НИКОЛАЯ КОЛБИНА



Александр Петрович Довженко! С его творчеством я впервые встретился шесть лет назад. Он сразу увлек меня, тогда еще желторотого пацана. На всю жизнь он стал моим руководителем, моим знаменем в пути по искусству. Я стараюсь взглянуть на жизнь его глазами и видеть ее так, как видел он, и прожить ее так, как прожил свою жизнь Александр Петрович.

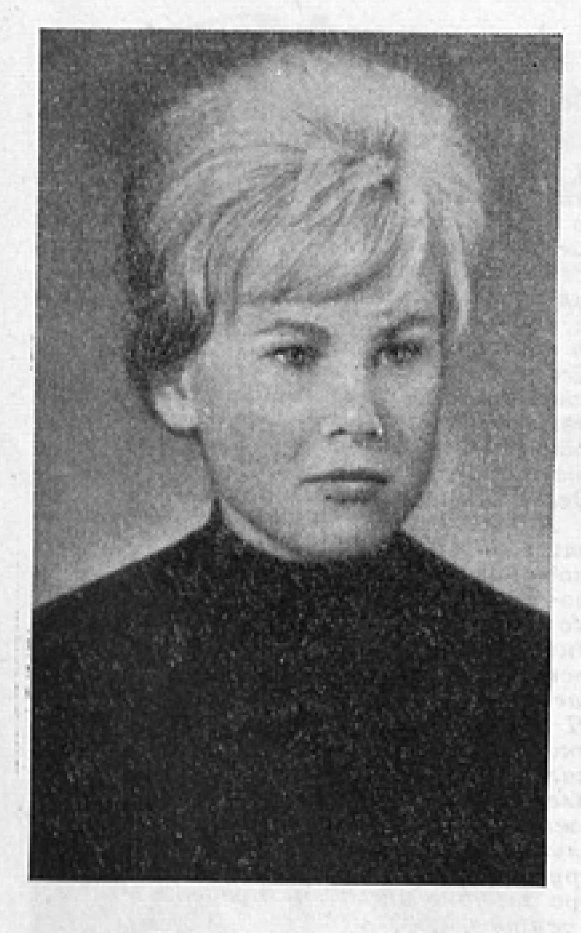
Творчество Александра Петровича дорого людям, и особенно молодым. Оно как путеводитель по трудному жизненному пути. Тот, кто хорошо знает Довженко, не может не полюбить его. Не могут не полюбиться прекрасные образы Щорса, Орлюка, Василя.

Довженко научил меня любить людей, верить им, видеть в людях прекрасное. И хотя я буду физиком, а не кинематографистом или писателем, Довженко навечно останется моим учителем.

Я буду учиться у него видеть прекрасную правду простого человека, делать только добро людям. И даже если бы мне довелось создавать сокрушительное оружие, я стал бы думать о том, какую пользу может извлечь из него человечество кроме защиты от врагов.

Н. КОЛБИН,
студент Московского физико-технического института
Москва

ПИСЬМО ТАНИ ФЕДОРОВОЙ



Встречи бывают разные. Одни забываются уже на следующий день, другие же словно что-то зажигают в человеке.

Знакомство с Александром Петровичем Довженко, с его творчеством, его мыслями, мечтами — прекрасное в моей жизни. Он живет в моих мыслях, не позволяет солгать ни другим, ни самой себе. А бывает еще, что пройдешь мимо дряни, грязи, махнешь рукой: «Ах, мне сейчас некогда, не до этого!» Но вспоминаешь твердый взгляд художника и краснеешь: насколько я мельче!

Хочу научиться по-довженковски жить, мыслить, верить...

Хочу научиться так же любить красоту жизни, так же любить человека, а главное, суметь передать это людям! Это моя заветная мечта. Я люблю искусство, не мыслю без него жизни. Но как передать другим хоть частичку своей любви?

И я счастлива, что в моей жизни — в нашем киноклубе — была встреча с таким замечательным человеком. Я благодарна школе за то, что здесь мы встретили настоящих людей, здесь полюбили по-настоящему искусство.

Т. ФЕДОРОВА,
слесарь-аппаратчик
г. Калинин

●

Может быть, в этом юношеском киноклубе «все в прошлом»?

Ничуть не бывало. Довженковский школьный киноклуб продолжает делать свое прекрасное дело.

Сегодня, после чтения писем старших товарищей, ребята выступают с краткими рефератами по книгам, со своими мыслями о киноискусстве. Занятия проходят серьезно и оживленно, с юношеской непосредственностью и с требовательностью к себе. Здесь не любят общих фраз, болтовни, пересказа чужих мыслей. Здесь надо и говорить и писать от души.

Потом «довженковцы» показывают нам, гостям, будку школьного кинотеатра, рассказывают о тех трудностях, которые выпали на долю организаторов (борьба против одних только пожарников стоила невероятных затрат энергии). Любопытная деталь: кресло для механика в «будке» стоит на особой пирамиде. Ведь механику еще трудно дотянуться до окошечка, чтобы наблюдать за экраном.

Кинотеатр, разумеется, обслуживают сами дети. Они здесь и билетеры, и контролеры, и уборщики. Есть, конечно, и свой директор — лицо в высшей степени ответственное. Ребята «крутят» сеансы и для малышей и для старшеклассников. Но не просто «крутят» — перед фильмом дается небольшая вводная лекция.

Старшеклассники после просмотра обсуждают картину. Разбирают ее буквально по косточкам.

На одном таком рядовом занятии нам довелось быть. Предметом разбора оказалась «Повесть пламенных лет». Ребята говорили не только о фильме, на примере этой картины они обсуждали многие вопросы искусства кино.

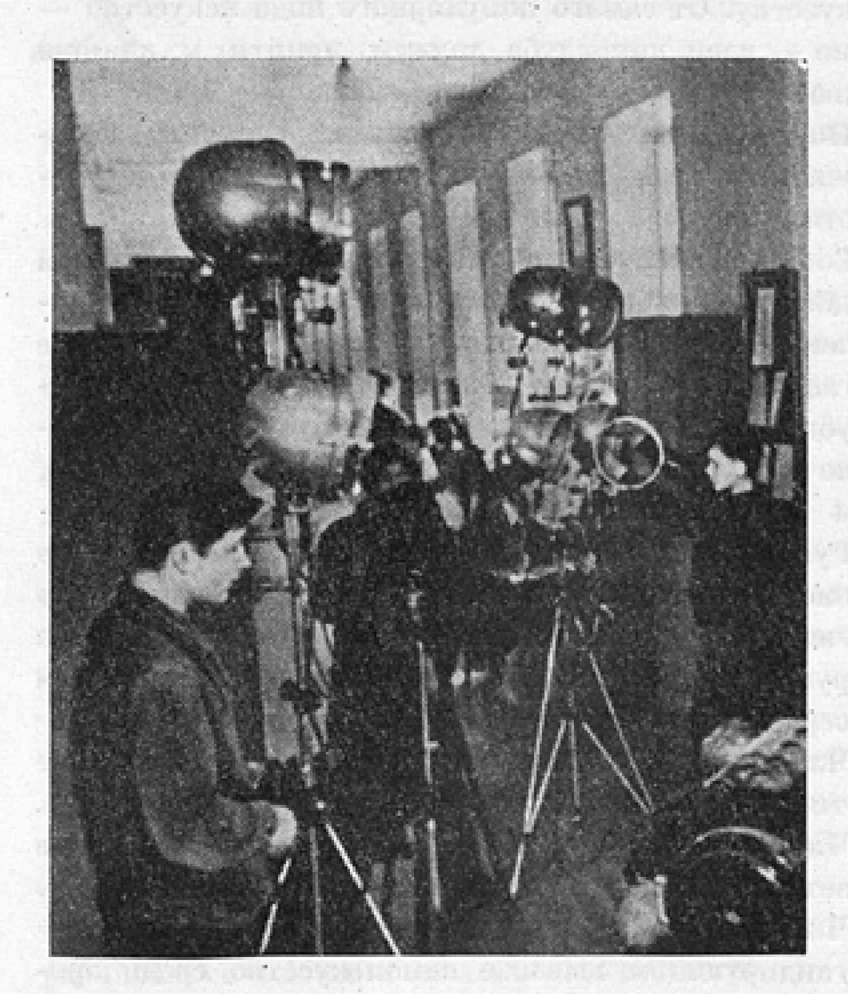
Вот темы сообщений: «Особенности восприятия фильмов Довженко» (Леша Измайлов), «Достоинства широкоформатного кино» (Надя Коршунова), «Довженко в годы Отечественной войны» (Олег Лошаков), «Философский смысл сценария «Повесть пламенных лет» (Света Колесникова), «Любовь героев фильма к жизни» (Галя Аверьянова), «Романтические образы в картине» (Наташа Архипова). Даже о роли дикторского (авторского) текста в фильме не забыли ребята.

Надо было слышать, с каким неподдельным волнением, родниковой искренностью, без заранее написанного текста, а вот так, от души, говорила Маша Подгурская о лирике Довженко...

Уже многих подростков — и в г. Калинине и в Калининской области — заразили «довженковцы» своей любовью к искусству кино. Они нередко бывают в гостях у сельских школьников.

И вот что интересно: в сферу действия попали и родители. Они не только стали чаще ходить в кино, но смотрят фильмы словно другими глазами. Многое







из того, что еще недавно им нравилось, они теперь отвергают: теперь их, как говорится, на мякине не проведешь. Об этом родители говорят учителям, пишут в школу.

Все происходящее в калининской школе-интернате № 1 подтверждает ту истину, что семена любви к подлинному искусству, пусть сложному для восприятия, неизбежно дают богатые всходы.

●

Вечером в городском Доме учителя мы вновь встретились с ребятами, чтобы показать им два немых фильма Довженко — «Арсенал» и «Землю». Поймут ли ребята немые фильмы, полюбят ли их?

Напрасно мы беспокоились. В зале стояла напряженная тишина, несмотря на поздний час, несмотря на то, что детская аудитория всегда нетерпелива и шумна.

Быстро нашелся аккомпаниатор-доброволец — учитель музыки В. Ф. Фридрих. В годы немого кино он как раз работал «иллюстратором» в городском театре.

А как хорошо было бы, если бы, скажем, Киевская киностудия заново выпустила под редакцией Ю. И. Солнцевой «Арсенал» и «Землю» в одном довженковском киноальманахе. И если бы, скажем, Д. Д. Шостакович написал музыку к этому альманаху.

Кто еще мог бы с такой силой выразить в музыке трагедию газовой атаки в «Арсенале» или поэзию танца Василя в «Земле»!..

Право же, «довженковский альманах» с радостью встретили бы и взрослые зрители. Он просто необходим для воспитания новых поколений зрителей. Всем интересно сейчас ознакомиться с лучшими произведениями немого кино.

Надо только восстановить полностью первую редакцию каждого фильма, восстановить куски, выброшенные какими-то ханжами. Нет причин «подчищать» Довженко.

●

Ребята создали свой школьный музей А. П. Довженко. Здесь во всю стену — световая витрина из знаменитых кадров, бюст Довженко — подарок Киевской киностудии, известные и редкие фотографии великого кинематографиста, его книги, статьи о нем, рецензии на его фильмы. В центре комнаты — маленький экран и узкопленочный проекционный аппарат.

Здесь же можно посмотреть и диафильмы, сделанные членами клуба.

Сверху вниз:
Старейший режиссер Л. В. Кулешов у «довженковцев»
Съемка сюжета для киножурнала «Наша жизнь»
Запись звука

Понятно, что в пионерском киноклубе имени А. П. Довженко ребята отдают предпочтение творчеству Александра Петровича. Но интересы «довженковцев» очень широки — творчество Довженко как бы открывает им путь к большому искусству многих мастеров.

Стенды музея красноречиво говорят о том, что его хозяев привлекают книги о разных видах искусства; есть здесь и уголок дореволюционного кино.

На отдельном щите — фотографии основателей киноклуба, которые не так давно окончили школу. Мы попросили разрешения воспроизвести в журнале фото авторов писем, прочитанных сегодня.

В одной из комнат ребята проявляют и монтируют любительские фильмы, занимаются монтажом диафильмов.

В коридорах развешаны хорошо подобранные цитаты из произведений классиков кино.

●

Нет необходимости описывать трудности, с которыми столкнулись и О. А. Баранов и ребята, когда создавали довженковский музей, кинотеатр и монтажную, когда устраивали фотовыставки и начинали переписку с кинематографистами. В преодолении всех этих трудностей сплачивался коллектив.

Как хотелось ребятам побывать на киностудиях в Москве, Киеве, Ленинграде, Кишиневе, Одессе! И они побывали на этих студиях: сами заработали на поездки деньги, ни у кого дотаций не просили — откормили свиней для интерната, нашли и другую работу. Совсем как в первых «макаренковских» коллективах.

Когда группа ребят приехала в Одессу, то первым делом пошли к знаменитой по «Броненосцу «Потемкин» лестнице у памятника дюку Ришелье. Еще бы, в Одессу приехали школьники с кинематографическим воспитанием!

Ребят влекут новые перспективы. Они начали — так же основательно — изучать творчество С. М. Эйзенштейна, В. И. Пудовкина. Не так давно на очередном «четверге» состоялась конференция, посвященная творчеству С. М. Эйзенштейна. Ребята открыли для себя целый мир мыслей и чувств в фильмах «Броненосец «Потемкин», «Александр Невский», «Иван Грозный». Они видели в этих полотнах гораздо больше, чем те ребята, которые пришли на киносеанс с улицы.

Они тщательно продумывают репертуар. Недавно в кинотеатре показали два близких друг другу фильма: «Депутат Балтики» и «Мы из Кронштадта».

В пионерском киноклубе был проведен месячник болгарского фильма. Ребята пишут истории студий страны, и все эти летописи хранятся в завидном порядке. Словом, ведется работа интереснейшая, увлекательная!

Недаром в школе-интернате № 1 г. Калинина атмосфера общей дружбы, приветливости.

Здесь хорошо дышится!

●

Из устава киноклуба:

«Комсомольско-пионерский киноклуб имени А. П. Довженко является добровольной организацией. Каждый учащийся 6—11-го классов, который любит и желает серьезно изучать кино, может быть его членом.

Основная задача киноклуба — способствовать духовному росту его членов, приобщению к большому искусству. От самого популярного вида искусства — кино — член киноклуба должен прийти к знанию живописи, музыки, театра, балета.

Помнить, что человек красив не словами, а поступками. Член киноклуба должен учиться на совесть.

Совет киноклуба возглавляет директор, который подбирается и рекомендуется коллективу руководителем киноклуба. Коллектив киноклуба может не согласиться с рекомендациями руководителя киноклуба и выделить новую кандидатуру, организаторские способности которого и личные качества выше, чем у предложенной кандидатуры.

Руководителю киноклуба предоставляется право временно выводить из состава совета киноклуба его членов за грубые нарушения норм поведения, за нарушения устава. Приказ руководителя должен утверждаться общим собранием.

Член киноклуба должен прочесть в год не менее пяти книг по искусству.

Члены киноклуба изучают творчество классиков советского киноискусства, историю и теорию кино.

Членам киноклуба, преданным общему делу, пропагандирующим высокое киноискусство среди зрителей кино, выдается удостоверение, подписанное Ю. И. Солнцевой».

●

Почему ребята так охотно отдают и силы и время своему клубу? Откуда берется эта энергия?

Мы спросили об этом Олега Александровича Баранова.

— Дает отдачу творчество Довженко,— ответил он кратко и точно.

Четкость формулы заставила нас вспомнить о том, что мы беседуем с физиком.

Я. ВАРШАВСКИЙ,
Л. ФУРИКОВ

г. Калинин

Б. НЕМЕЧЕК

О коллективности нашего труда

Художник — одна из самых древних профессий. Художник кино — одна из самых молодых.

В первые годы существования кинематографа художник кино не был художником в современном понимании этого слова. Он был или архитектором, или прорабом-строителем, или тем и другим понемногу.

О художнике кино в полном смысле этого слова можно говорить лишь с приходом в кино таких больших мастеров, как, например, В. Егоров.

В. Егоров до сих пор остается классическим примером художника, принесшего в кино лучшие традиции театрально-декорационного искусства и графики, и в то же время художника, в творчестве которого наиболее ярко выявилось новое в изобразительном искусстве — кинематографическое «ви́дение».

Это новое кинематографическое мышление и ви́дение мира возникло у художника не само собой — оно пришло в результате развития кинематографа, в результате тех находок и открытий, которые были сделаны более «древними» кинопрофессиями — режиссерами и операторами, оно видоизменялось и развивалось вместе с молодым искусством.

В наше время стремление к предельной правде, к предельной точности языка в современной литературе и киноискусстве, отказ от всякой нарочитости и надуманности, проникновение в сокровеннейшие мысли и чувства человека предъявляют высочайшие требования художникам всех профессий. Уже нельзя опереться на проверенный прием, на штамп, на чей-то опыт. Правда не укладывается в схему.

Одно из самых главных приобретений киноискусства последних лет — это, по-моему, искренность и человеческая личная заинтересованность всех создателей фильма в донесении до зрителя мыслей и чувств, которые их объединили в работе над фильмом. А ведь еще совсем недавно существовала в кино такая практика работы, когда съемочная группа «экранизировала» сценарий или профессионально-добросовестно «воплощала» режиссерский замысел при полном отсутствии главного — гражданского и человеческого волнения. Отсюда — холодные, построенные на ложном пафосе фильмы периода культа личности.

Художник играет в создании фильма роль гораздо более скромную, чем режиссер или автор сценария. Художник и оператор фильма, как бы они ни были талантливы, как бы много труда и мастерства ни вложили, все-таки кардинально не влияют на конечный результат — можно привести много примеров великолепного изобразительного решения среднего или даже слабого фильма (вспомним многие фильмы мексиканского оператора Габриэля Фигероа), и, наоборот, многие наши признанные хорошие ленты отличает нечеткость кинематографической формы, слабость изобразительного решения всего фильма в целом.

Но как бы то ни было, несомненным остается то, что настоящее произведение искусства рождается только тогда, когда глубокие, оригинальные мысли и чувства выражены через оригинальную, совершенную форму. Вот почему второстепенная, казалось бы, роль оператора и художника в фильме имеет первостепенное значение.

Недооценкой, непониманием этого во многом объясняется небольшое количество по-настоящему гармоничных фильмов, выпускаемых нашими студиями.

Если еще лет десять назад у художника кино была только одна цель — создание декораций, то сегодня это только часть гораздо более сложной задачи — искать и создавать вместе с режиссером и оператором изобразительную форму фильма, с тем чтобы наиболее полно и глубоко раскрыть идеи, мысли и чувства, вложенные авторами в произведение.

Эскизы двух молодых художников — И. Новодережкина к фильму «Судьба человека» и А. Бори

сова к «Повести пламенных лет» — во многом помогли найти изобразительное, стилевое решение будущих фильмов, будь то эмоциональность, драматизм, заложенные в эскизах к «Судьбе человека», будь то своеобразная патетика эскизов к «Повести пламенных лет». Вспомните эскизы И. Новодережкина к сцене с водкой, эскиз барака с вернувшимся от коменданта лагеря Соколовым, эскизы концлагеря, лаконичные, выразительные и самое главное — эмоциональные, волнующие своим драматизмом. И это не единственный случай.

В этой связи надо сказать, что в творческом общении режиссера, оператора и художника в наше время при их совместной работе над литературным и режиссерским сценариями, при обсуждении сцен и эпизодов фильма в съемочный период, при задумке и осуществлении изобразительно-декорационного решения фильма и т. д. границы профессий часто исчезают.

Отсюда — необходимость большой разносторонней культуры каждого из создателей фильма. Отсюда — большая ответственность, ложащаяся на художника как на одного из соавторов фильма.

В качестве примера слияния профессий в фильме хочется назвать «Иваново детство», где режиссер А. Тарковский и оператор В. Юсов поистине слились в одно художественное целое, где невозможно определить, кем — режиссером или оператором — найдено или предложено данное решение эпизода или сцены.

То же самое можно сказать о работе оператора В. Монахова и художника И. Новодережкина в фильме «Судьба человека», оператора В. Дербенева и режиссера М. Калика в фильме «Человек идет за солнцем», художника А. Борисова и операторов Ф. Проворова и А. Темерина в «Повести пламенных лет». Таких примеров немало. Но еще больше, к сожалению, примеров, говорящих о цеховой разобщенности создателей фильма, что и приводит к созданию профессионально грамотных, но холодных, ремесленных произведений.

Но если говорить не о частностях, а о главной тенденции развития советского киноискусства в последние десять-пятнадцать лет, то несомненно, что принцип-фильм есть результат работы всего творческого коллектива — утверждается, побеждает и останется нашим принципом на будущее. И вот почему.

XX и XXII съезды партии, призвавшие к решительной активизации всех творческих сил нашей жизни, оказали огромное влияние и на кинематограф. На наших экранах после XX съезда появились фильмы, волнующие своей правдой, человечностью и искренностью, фильмы, в которые вложены мысли и чувства их создателей. При этом резко изменилось не только содержание, но и количество фильмов.

А это в свою очередь дало возможность молодым сценаристам, режиссерам, операторам, художникам, актерам начать самостоятельную жизнь в искусстве. Пришли новые мастера, объединенные единым жизненным опытом (большей частью — фронт), учебой в одном институте и часто дружбой, сложившейся еще на студенческой скамье.

Сплетением всех этих обстоятельств и объясняется появление новых и новых правдивых, талантливых фильмов, созданных творческими коллективами единомышленников, вложивших в фильмы свои мысли и чувства.

Только тогда, когда мысли и чувства, заложенные в сценарии, по-настоящему волнуют, по-настоящему близки не только его автору, но и режиссеру, оператору, художнику, композитору, актерам, происходит полная творческая «отдача», обогащение фильма каждым членом творческого коллектива.

В наше время уже недостаточно одного компонента фильма, пусть даже очень яркого, талантливого, только творческий коллектив — автор сценария, оператор, художник, актеры, композитор,— коллектив, возглавляемый режиссером-постановщиком, способен создать фильм — произведение искусства.

К сожалению, до сих пор большинство наших критиков и, как это ни странно, часть наших кинематографистов этого не понимают, забывают, что в истории кинематографа существует только один пример, когда гениально одаренный человек почти один создает фильм, совмещая в себе почти все профессии кинематографа — сценариста, режиссера, композитора и актера. Я имею в виду Чаплина...

Несколько слов о цвете. В большинстве наших и зарубежных фильмов, несмотря на усилия многих художников и операторов, попытки сделать цвет одним из сильных эмоциональных средств выражения за редкими исключениями не приводят пока к ощутимым результатам (легче вспомнить отдельные эпизоды, чем фильмы). Все усилия, к сожалению, разбиваются о стену нерешенных чисто технических проблем (качество пленки, проявки и печати, вся система воспроизведения цвета).

Довольно часто делаются попытки избежать «безразличия» цвета, пестроты и анилиновости уничтожением цвета в картине — декорации, костюмы, реквизит строятся на использовании только черного, серого, приглушенного цвета, иногда с отдельными цветовыми акцентами. Так снят фильм «Павел Корчагин» (режиссеры А. Алов, В. Наумов; операторы И. Миньковский, С. Шахбазян) и некоторые другие. Но этот путь можно назвать, скарее, уходом от задачи, чем ее решением.

Работая над цветным фильмом «Чистое небо» (оператор С. Полуянов), мы сделали попытку найти принцип решения цвета для данного фильма, попытались заставить цвет работать на драматургию, сделать его эмоциональным.

Первый вариант сценария можно, с моей точки зрения, разбить на четыре периода — юность Сашеньки, первая любовь, мнимая гибель Алексея и будни войны.

Все связанное с юностью, встречей Нового года хотелось сделать светлым, радостным, сверкающим— условно он назывался «белым» периодом.

Первая любовь Сашеньки, начавшаяся в бомбоубежище при синем свете светомаскировки, была нами проведена через все эпизоды при синем свете войны (сцены во дворе, в подъезде, при лунном свете и т. д.).

Сцены и кадры, связанные со «смертью» Алексея, начинались с траурного митинга, с большого портрета Алексея в черно-красном траурном обрамлении. Последующие кадры были задуманы и снимались через траурную черно-красную призму, все остальное как бы не воспринималось потрясенным сознанием Сашеньки. Ее проходы по городу после митинга были задуманы в этом ключе (черно-красная маскировка зданий, красный трамвай, наезжающий на нее, и т. п.— только это видела и воспринимала Саша).

И, наконец, тяжелые серые военные будни, наступившие после того, когда первое потрясение от смерти Алексея прошло,— «серый» период.

Белый, голубой, черно-красный и серый периоды — так был задуман весь фильм.

В новых вариантах сценария мы ушли от прежде задуманного изобразительного решения фильма. Однако попытка добиться «драматургического» цвета в целом фильме нас многому научила.

Нельзя не сказать по этому поводу еще раз, не боясь повториться, что высокие результаты в киноискусстве возможны лишь тогда, когда в производство запускается вполне завершенный литературный сценарий, и что настоящие высокохудожественные результаты в цветном кино станут возможны лишь при новой, более совершенной системе воспроизведения цвета.

Сказанное выше о работах молодых художников И. Новодережкина и А. Борисова можно применить к мастерам среднего поколения — А. Пархоменко, великолепному художнику кино и художнику-станковисту, это можно сказать об эскизах художника Е. Куманькова к фильму «Война и мир»— огромном, капитальном труде и о работах многих других художников наших студий.

Разные художники, разные фильмы, но каждый раз в каждом очередном фильме — неустанные поиски нового изобразительного решения.

Главнейший залог успеха — коллективность нашего труда.

В. УСТИМЕНКО

Опять о звукооператоре

Возьмите любую кинорецензию в любом органе печати, и вы непременно обнаружите в ней имена режиссера, оператора, актеров. Реже найдете вы упоминания о художнике, композиторе и почти никогда — имя звукооператора, словно наш кинематограф немой.

Вот почему выступление С. Гурина «Звукооператор — это художник» («Искусство кино», 1963, № 12) представляется исключительно важным.

Статья смело поставила «на повестку дня» ряд актуальных проблем. Жгучее желание поддержать важнейший для нашей профессии разговор и опасения, что найдутся люди, которым что-то покажется в статье неубедительным, заставили меня написать эти строки.

Хочется верить в то, что для работы в кинематографе будут все чаще и чаще привлекаться те сценаристы и режиссеры, у которых развито не только зрительное, но и слуховое восприятие действительности, которым присуще «...умение прислушиваться к жизни, умение мыслить звуковыми компонентами, находить яркие, образные детали в звуке, наконец, строить из звуковых образов эпизоды и весь фильм...» (Ю. Закревский. «Звуковой образ в фильме»). И если так случится (а это, надеюсь, случится), то сама жизнь заставит каждого звукооператора подняться до самого высокого профессионального уровня, потребует от него вкуса, «...глубокого знания музыки, оркестра, режиссуры и драматургии, истории кино и театра...»

Тенденция создать при Московской консерватории специальное композиторское отделение для кино с надеждой на то, что творческая сторона звукозаписи постепенно перейдет к композитору, а техническая

останется звукооператору, лишена всякого основания. Не умаляя роли композитора в кино, можно сказать с уверенностью, что далеко не все, что связано со звуком в кино, входит в сферу его деятельности. Какое, например, имеет отношение композитор к потрясающему зрителя эпизоду «У памятника» из кинофильма «Повесть пламенных лет» (режиссер Ю. Солнцева, звукооператоры И. Урванцев и Я. Харон).

Даже в фильме музыкального жанра, где звуковое решение было бы, например, детально продумано и разработано сценаристом, режиссером и композитором, воплощение его будет все равно зависеть от звукооператора точно так же, как, к примеру, исполнение музыкального произведения от пианиста. А ведь существуют еще и звуковые фильмы, в которых музыки нет (например, «Живые и мертвые»).

Нет, не обойтись кинематографу без звукооператора-художника. Не обойтись, потому что он «присутствует» в каждом кадре, в каждом метре пленки, который видит зритель, даже тогда, когда на экране — тишина, пауза.

Ведь пауза в фильме тоже бывает разной: пауза «мертвая», пауза «живая», пауза пустыни или гулкого помещения — костела. Пауза может «войти» незаметно или наступить мгновенно и т. д. И какими бы знаками партитуры эта пауза ни была расписана, у каждого звукооператора в зависимости от его понимания драматургии эпизода, профессионализма и художественного вкуса она будет разной.

Трудно переоценить силу психологического воздействия звука на человеческие чувства. Не случайно ведь религии всех веков и народов уделяли столько внимания звуковому оформлению обрядов (колокольный звон, пение, органная музыка и др.). Тратились огромные средства на сооружение специальных помещений, обеспечивающих удивительную атмосферу звуков, уводящих верующего из мира земного в «мир иной». А мы в современном кинематографе до сих пор не можем решить вопрос, кому вручить это выразительное средство потрясающей силы: художнику или же технику, просто умеющему записывать звук.

И прав С. Гурин, настаивая на необходимости подготовки звукооператорских кадров во ВГИКе. Откуда до сих пор «брались» звукооператоры? С электротехнического факультета ЛИКИ, который выпускает инженеров-электриков, кстати сказать, не подготовленных для работы в качестве звукооператоров. Кроме того, это систематически и катастрофически оголяет наши цеха звукотехники, особенно на периферийных киностудиях, что незамедлительно сказывается на качестве звучания фильмов.

Все, что было здесь сказано о звукооператоре художественного кинематографа, в равной степени относится и к звукооператору хроникально-документального кино — те же трудности с хором, с оркестром, с перезаписью. В отличие от звукооператора художественного фильма звукооператор-хроникер, как правило, работает в самых различных по акустическим данным помещениях, часто с непрофессиональными коллективами. В таких случаях приходится записывать без режиссера и, конечно, без композитора.

И на практике нередко звукооператор-хроникер является не только исполнителем, а и автором звукового решения фильма. Все это требует от него специальных знаний, мастерства, большой эрудиции, исключительной организационной и творческой находчивости. Но как это ни странно, на хроникально-документальных киностудиях Советского Союза, за исключением ЦСДФ, нет даже штатной единицы звукооператора. Его функции выполняют зачастую случайные технические работники из цехов звукотехники. Выполняют впопыхах, порой не творчески и неумело.

Жизнь требует незамедлительного решения и этой проблемы.

Только подлинное содружество сценариста, режиссера, композитора и звукооператора-художника даст возможность использовать звук творчески, активно.



Роли Сергея Юрского

В Ленинградском Дворце искусств состоялся просмотр телевизионной постановки «Кюхля». На обсуждении выступил Сергей Юрский, исполнитель заглавной роли. Он сказал о том, что преисполнен гордости, что ему довелось сыграть возрожденного Тыняновым глубокого и прекрасного человека.

Юрский не сказал: «Я благодарен за честь...» — обычный актерский штамп, кстати, никому не нужный. Хирург, спасая человека, не скажет потом: «Я благодарен за честь спасти...» Он должен был спасти, он хотел, он спас. Тынянов возродил к бесконечной жизни Кюхельбекера, актер Юрский должен был его сыграть, он хотел, он сыграл. Выступление Юрского было свидетельством уважения к своей профессии и влюбленности в своего героя.

— Не кажется ли вам, что Сергей Юрский — актер своеобразного и редкого дарования?

— Кажется.

— Напишите о нем в наш журнал.

— С удовольствием, с наслаждением, с восторгом.

Примерно такой диалог состоялся в редакции журнала «Искусство кино».

Но чем больше я смотрела работы Юрского, тем меньшим становилось мое литературное рвение: его возможности играть значительно выше моего умения писать об этом.

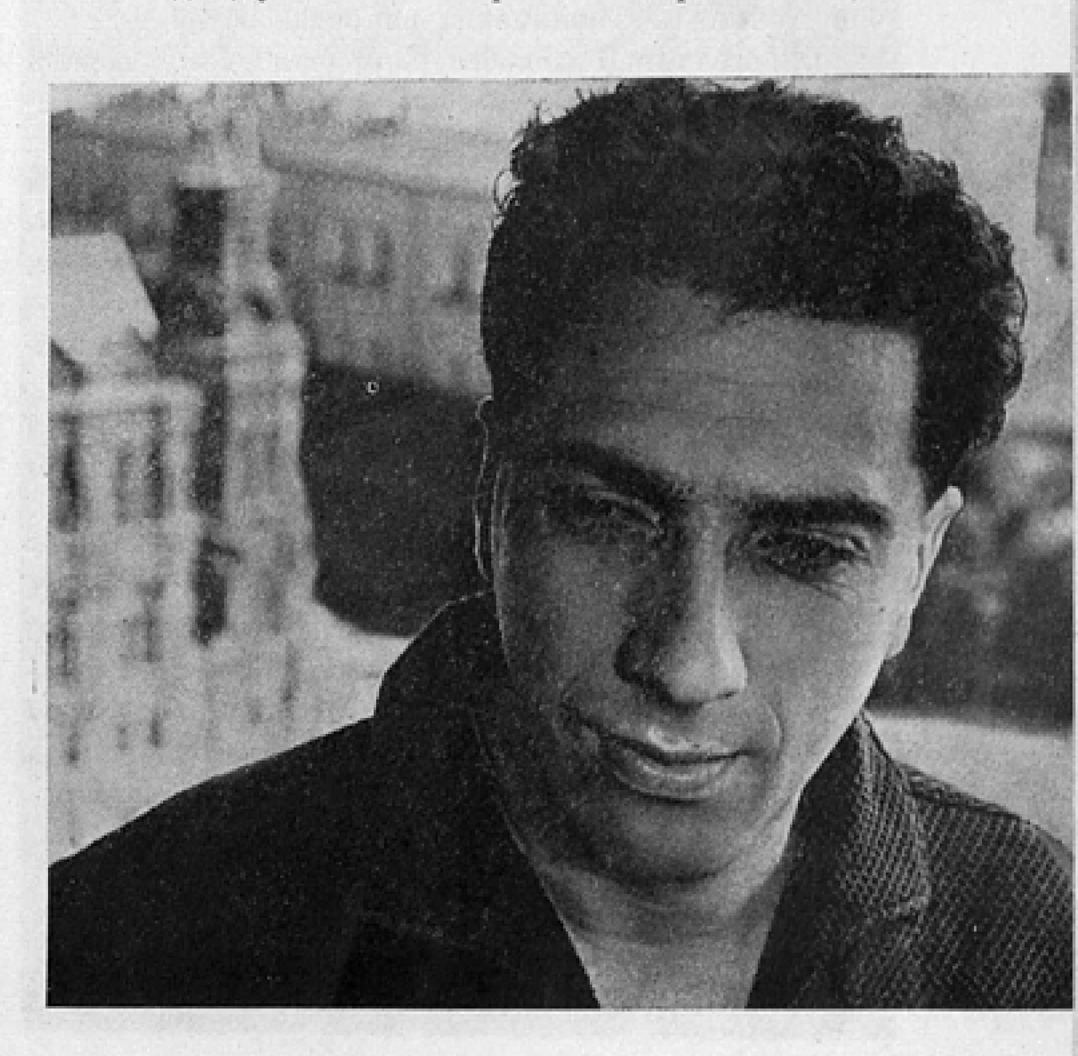
Один день в Ленинграде я так и назвала: «Среди Юрского». Днем посмотрела на телестудии пленку «Кюхли» (Юрский — Кюхельбекер), вечером спектакль «Горе от ума» в Большом драматическом театре (Юрский — Чацкий), а еще позже я попала в «варьете» — «12 часов по ночам» (так называется «капустник» — сатирическое обозрение Ленинградского Дворца искусств) и здесь снова встретилась с Юрским.

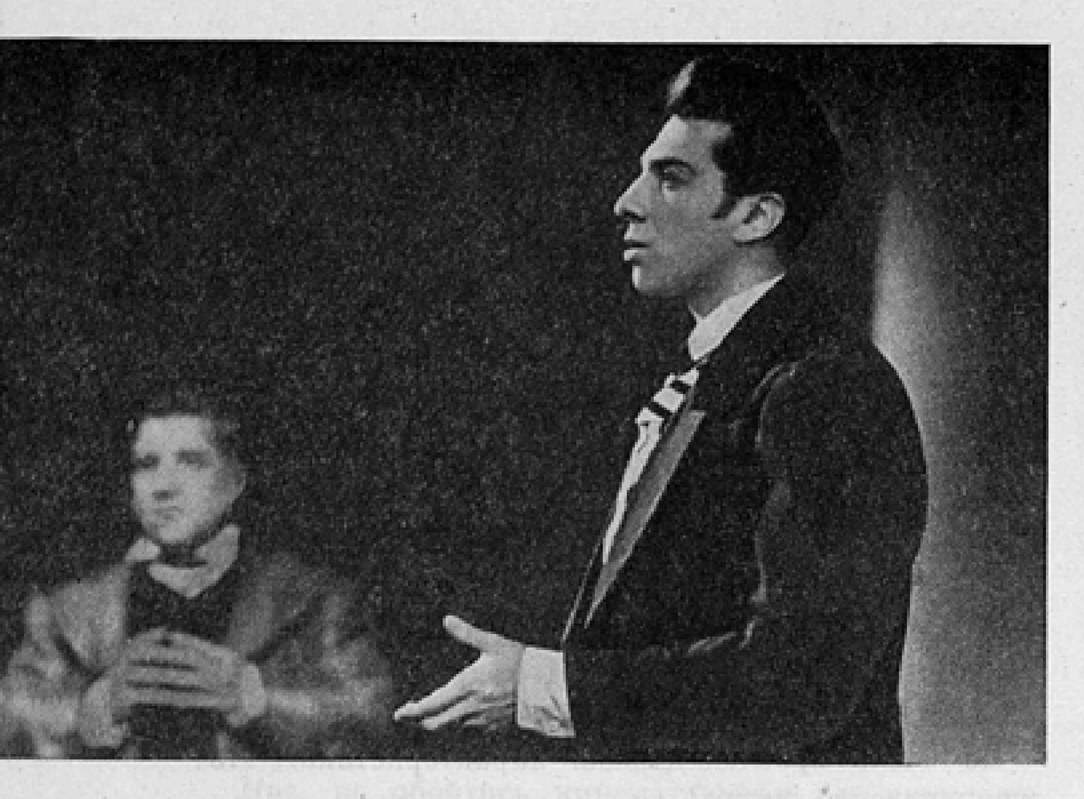
Расскажу, что увидела в этот день.

«Он был очень худ и вертляв. Вид у него был неспокойный. Звали его Кюхельбекер». «Кюхельбекер с горячностью возразил, что справедливость есть страсть». «Все в Кюхельбекере возбуждало, даже у самых смирных, желание дразнить: походка, рост, глухота. Он был трудолюбив, упрям, тщеславен, обидчив» (Ю. Тынянов, «Пушкин»).

Не очень привлекательная характеристика. Что же привлекло актера?

Стоит он, Кюхля — Юрский, на фоне черного бархата, разноплечий, с тяжелым косоватым взглядом, готовый в любую минуту увидеть в простой шутке личное оскорбление. Кюхля Юрского — человек без кожи. Нервы его я чувствую. Бог, обделив его привлекательностью, дал ему обаяние высшее, обаяние умного, талантливого человека и... полное отсутствие умения постоять за свои идеалы. Чувствительность Кюхли — его враг, она лишает его временами воли, она сводит на нет его порывы. Петропавловская крепость, муки физические и нравственные не убили в нем хотя бы его стремления писать стихи, вернее, сочинять и читать вслух. Ссылка. Ежедневная рутина. Когда бороться не с чем. Даже одиночества Петропавловской, которое он побеждал, у него нет. Страшно смотреть на по-





Спектакль Ленинградского Большого драматического театра «Горе от ума». С. Юрский — Чацкий

старевшего, умирающего Кюхлю — Юрского. Человек, который хотел, который мечтал, который любил, умирает теперь, придавленный и уничтоженный российской провинциальной рутиной, с самым светлым воспоминанием — Саша Грибоедов.

Оправдывает ли Юрский своего героя? Да. Бывает, когда умный человек, с точки зрения реальной пользы делу, людям и себе, промолчит там, где хочется сказать. И умные опять-таки люди его оправдывают. Но бывает — понимая, что он приносит практический вред делу, людям, себе, этот умный человек говорит, он не может больше молчать, он не хочет. Его понимают, но осуждают.

Вильгельм Кюхельбекер кричал безо всякой «пользы» для дела, для общества, для себя. Но Тынянов его воскресил, Юрский его оправдал. А в нас он вызывает щемящую тоску восторга. Кюхля был человек почти из одних недостатков. И главный из них — кричал кровью своего сердца даже тогда, когда Грибоедов понимал: кричать бесполезно.

Кюхля Юрского — один из тех, кто был обнаженной совестью времени и потому раздражал.

Парадокс: его любили в лицее, но каждый считал своим долгом издеваться над ним. И Пушкин не ушел от этого. Фигура Кюхельбекера еще трагичнее оттого, что ему присуще столько гиперболизированно, нелепо комических черт. И я увидела тогда трагикомического актера Юрского, актера гротеска. И поскольку актер умен без умничания и значителен без ложной многозначительности, он умеет держать своего героя на той высокой точке, когда гротеск сочетается с органичностью и правдой.

В одной из сцен спектакля Грибоедов (В. Рецептер) рассказывает Кюхельбекеру о «Горе от ума». О Чацком он говорит, что написал собирательный образ, где много «всех нас», но более всего от Кюхельбекера. Что же в классическом герое Грибоедова от этой трагикомической фигуры?

Вечером я смотрю «Горе от ума». Но прежде хочу рассказать об одном споре. Речь шла о двух талантливых актерах. Мой собеседник утверждал, что один из актеров гениальный, но другой больше отвечает требованиям времени. Время требует такого актера, поэтому кажется, что он более одарен. А не есть ли требование времени основное, для чего стоит работать? Не моды, а времени. И лучшими всегда были поэты, художники, писатели, актеры, режиссеры, которые чувствовали требование эпохи, работали для нее, иногда даже ее опережая. Чувство времени — для меня самое дорогое качество в художнике.

Сергей Юрский принадлежит к тем, кто одарен этим чувством. Одаренность эта проявилась в Кюхле, а еще раньше в Чацком.

Впервые я увидела Сергея Юрского на сцене Ленинградского театра имени Ленинского комсомола в спектакле «Никто» в роли Винченцо де Претторе. Потом в кино — Снежный человек из фильма «Человек ниоткуда». Это были очень интересные работы актера, обратившие на себя внимание. И вот год назад — Чацкий.

Пришла в кулисы и не могла ничего сказать, сидела, как школьница. Было чувство зависти и приподнятости. Кажется, все могла бы сыграть — только бы дали.

Почему это случилось?

Ведь грибоедовскую пьесу знаю почти наизусть еще со школы, ее гениальные афоризмы так часто приводились в пример во всех учебниках, что становились временами невыносимыми.

Случилось это потому, что Юрский, на мой взгляд, удивительно точное выражение Чацкого в духе требования времени. В нем проявились черты, наиболее дорогие сегодняшнему зрителю: точная мысль, удивительное сердце и то, что взял Грибоедов у Кюхельбекера,— «справедливость есть страсть», нетерпимость ко всему глупому, гнусному, фальшивому, нетерпимость, становящуюся даже странной.

В самом деле, разве разумно кричать о своих идеалах в обществе Фамусова и Скалозуба, разве не нелепо любить пусть умную, пусть красивую, но совершенно чужую ему по духу, по мыслям Софью, разве так уж необходимо обличать свет в светском кругу? Наверное, даже Грибоедов не унизился бы до откровенной беседы с Фамусовым. А Чацкий унижается до спора, до крика. И разве его «мильон терзаний» не напоминает «мильон терзаний» Кюхли?

Представляю себе, с какой нежностью и завистью относился Грибоедов к своему герою. Ведь без Чацких общество становилось бы невыносимым. А вслед за Грибоедовым мы полюбили Чацкого т а к и м, сами того не сознавая. И когда Юрский предстал перед нами весь «не оттуда», весь «не из аристократов», мы вздрогнули от неожиданности.

Итак, вечером.

— К вам Александр Андреич Чацкий!

Вот он появился в правой кулисе. Навстречу ему движется лента — двери, двери, двери. Он отдает слуге трость — и дальше, слуга за ним. Как бы недоумевая, оглядывается; сообразив, отдает цилиндр, шарф, перчатки — дальше, на ходу сбрасывает пальто — и дальше...

Этот проход бесконечен. Юрский идет медленно, но кажется, что он бежит. Лиза — навстречу. Остановился на секунду, выбросив вперед руки, прижал к груди Лизу — и дальше...

Вот она, Софья. И стремительный проход обрывается у ее ног. Тело его, потеряв какую-то опору, сломалось; он прильнул к рукам Софьи, как-то по-детски спрятав в них лицо. «Чуть свет — уж на ногах! И я у ваших ног». Нет «героя». Пришел человек, бесконечно, навсегда, навеки, «до гробовой доски», как говорили в старину, любящий. Шутит, дурачится, сидит на полу, вольно распоряжается жестом, своим на редкость подчиненным ему телом... Вот подошел к пианино, чуть дольше посмотрел на Софью...

— И все-таки я вас без памяти люблю.

Все могла предположить в «Горе от ума», но только не любовь, сжимающую вам сердце, любовь, которая всегда казалась мне здесь придуманной для развития сюжета.

Есть дорогое качество у актеров — думать. Когда вы ощущаете рождение мысли. Как будто пьеса не была написана более ста лет назад, актер не сыграл семидесяти спектаклей, он не знает текста, он говорит это только сейчас и только для вас. Сразу же скажу, что смотрела спектакль три раза, относительно много, но замечаю — нет монолога, есть мысль, и слышу и вижу эту мысль впервые.

Отвлекаясь, замечу. Самые талантливые балерины, которых мне довелось видеть, танцевали свои партии под музыку. И только одна, Галина Сергеевна Уланова, рождала музыку. Вот она протянула руку, и из кончиков пальцев родилась музыкальная фраза. И когда Уланова уходит со сцены, я замечаю, что банальное изречение «затаив дыхание» получает свое первоначально точное значение.

Юрский умеет слушать и смотреть. Это элементарный профессионализм, скажете вы. Верно. Но постепенно и в своей работе и тогда, когда смотрю другие спектакли, убеждаюсь — это самое трудное. Попробуйте убедить себя, что вы не знаете, куда впадает Волга. Попробуйте не помнить, забыть, что сейчас скажет или сделает партнер, которого видишь уже семидесятый раз.

И вот финальный знаменитый монолог.

«Не образумлюсь... виноват...»

Юрский сидит на ступенях лестницы и начинает монолог спокойно, задумчиво, для самого себя, пытаясь понять всю степень низости окружающих его людей. Он многое знал наперед, но такого не мог предположить даже он.

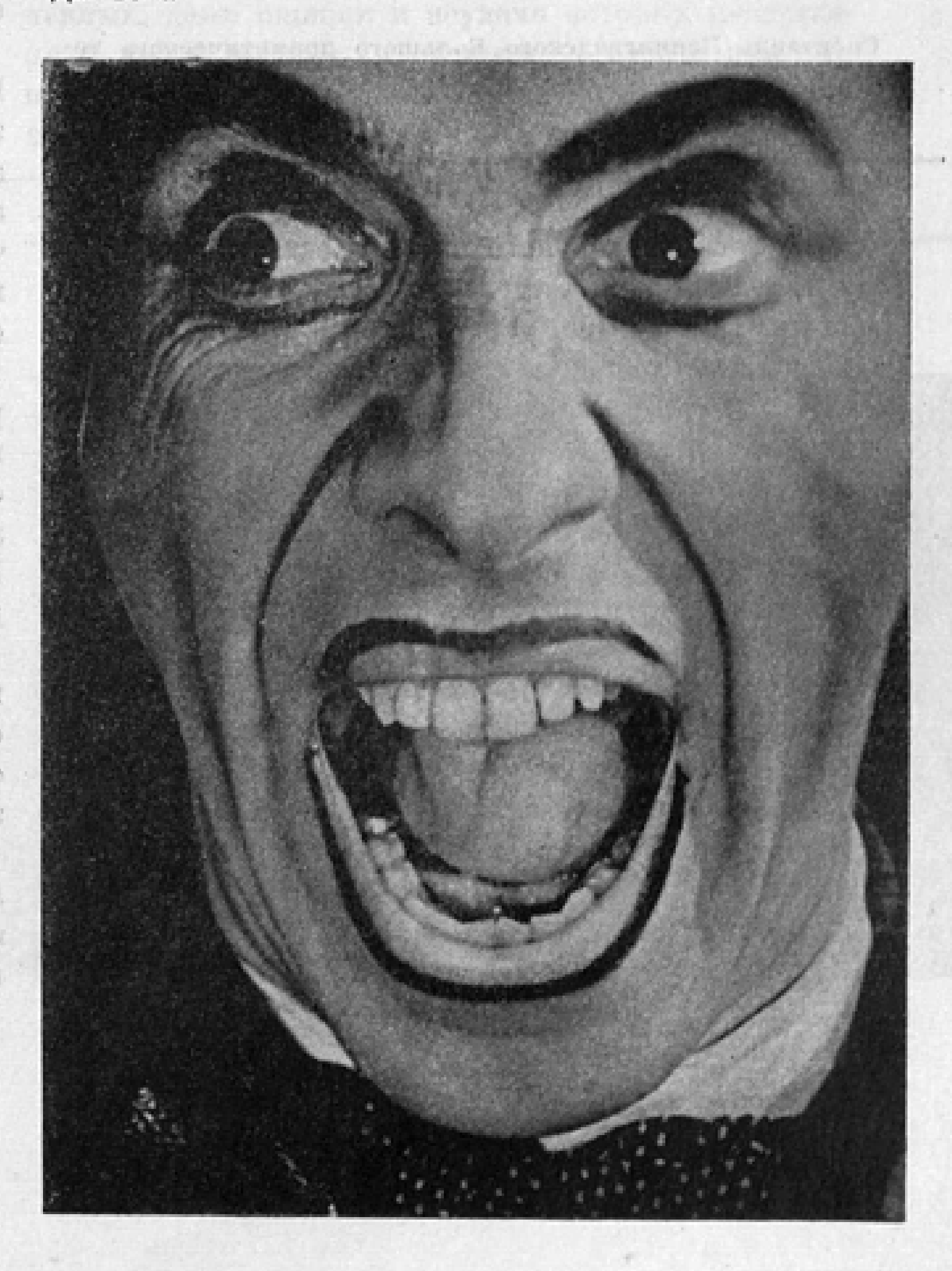
Может, все сон? Свечка. Юрский подносит ее к ладони — и остается безучастным к физической боли. Больнее здесь, в груди.

«Довольно!.. с вами я горжусь моим разрывом»,— говорит он Софье. Другому Чацкому вы бы поверили. Этому — нет. Он слишком не «герой». Перед его монологом опозоренная Софья с рыданиями прильнула к его груди. Нельзя забыть, как Чацкий обнял ее. Это прозвучало, как «и все-таки я вас без памяти люблю». К «мильону терзаний» Чацкого — Юрского добавляется еще и его любовь к Софье, какой бы она ни была. От этого Чацкий еще дороже.

И вот финал.

...пойду искать по свету,
Где оскорбленному есть чувству уголок!..
Карету мне, карету!

Спектакль Ленинградского Большого драматического театра «Карьера Артуро Уи». С. Юрский — Дживола





Спектакль Ленинградского Большого драматического театра «Я, бабушка, Илико и Илларион». С. Юрский — Илико

Нет восклицательного знака, есть многоточие, как и во всей роли. Слуга подает ему шарф, цилиндр, трость. «Карету мне, карету...» А подтекст я слышу такой: «Ну, что же ты стоишь, я ведь хочу бежать отсюда — карету мне... Как, ты опять не понимаешь? Я прошу карету...»

Юрский относится ко всему, что он делает, серьезно. В гениальной чеховской пьесе «Чайка», вечной пьесе про искусство, Дорн говорит Треплеву: «Только то прекрасно, что серьезно». И вот в связи с серьезностью Юрского расскажу о том, что случилось уже совсем поздно в тот день — в «капустнике», как это ни парадоксально.

В «капустнике», где сам бог велел «валять дурака», актер работает всерьез. И он смешон до боли. Только что я плакала от боли, теперь я плачу от хохота.

Вот выходит он в роли «официального любимца публики», куплетиста-сатирика. Тело его стало огромным, грудь так рвется вперед, что, кажется, сейчас отделится от туловища, лица нет, одна невероятно большая улыбка, а в общем выходит на сцену огромное количество глупости, глупости не злой, а доброй, искрящейся, любующейся собой.

Вот Юрский «работает» в квартете, он играет на воображаемых кларнете и скрипке. Играет ретиво, «с удовольствием», как с удовольствием поет человек при полном отсутствии слуха. Мир для него сосредоточился только на этих инструментах.

Вдруг приходит в голову несуразная мысль: а есть ли у актера чувство юмора? Ведь, говорят, на сцене он не смешлив, а многие корифеи грешили смешливостью на сцене в совсем неположенных местах. Может быть, он просто смешной сам по себе? Вот ведь выходит актер Сергей Филиппов, ему и играть ничего не надо — уже смешно.

Но вот Юрский играет драматурга в «Милых обманщиках» — так называется одна из сцен «капустника». Нет, этот актер не «из смешных». Перед нами характер, образ, это не актер «без маски». Это драматург, который все время шел на компромиссы, который от этого страдает и пытается спастись от своей совести в упреке другим людям. Актерам, например. Он говорит назойливые вещи, но нет и тени назойливости. Это говорит изображаемый драматург и изображающий актер, говорит с болью и протестом, ни на секунду, повторяю, не становясь резонером.

Актриса, прочитав пьесу драматурга: «Как Вам не стыдно! У меня сжимается сердце...»

— А не слишком ли поздно завели вы себе сердце? Вы, уважаемая, сказали хоть раз режиссеру — эту дрянь я играть не буду! Где бывает ваше сердце, актеры, когда вы, ужасаясь, хвалите и, содрогаясь, аплодируете? Почему вы не скажете драматургу, что он написал плохо, мерзко, гнусно, отвратительно! Разве не от вас зависит слава нашего театра, его будущее?

И когда я смотрю на этого умного человека, который испытывает почти физическое отвращение к воображаемой пьесе в своих руках, у меня действительно от стыда сжимается сердце, и я прячусь за выскочившую тут же спасительную мысль: а Юрскому не вредно было бы сыграть Шоу в заправдашнем «Милом обманщике».

Юмор Юрского другого порядка, чем у всех «смешных» актеров. Чувство юмора нужно актеру Юрскому, чтобы увидеть смешное и проследить, всерьез ли играет актер Юрский это смешное, чтобы оно было смешным.

Михаил Чехов, актер, который для нашего поколения сохранился, как легенда, писал: «Юмор дает познания, нужные для искусства, и вносит легкость в творческую работу... Сила юмора заключается

еще и в том, что он поднимает человека над тем, что его смешит. И то, что уже осмеяно, становится объективным и понятным настолько, что его уже легко можно сыграть на сцене... И конечно, серьез людей, обладающих чувством юмора, гораздо серьезнее и глубже постоянного серьеза людей, не знающих, что такое юмор...»

Лишний раз прихожу к выводу, что мое убеждение—богатство современного актера прямо пропорционально богатству его, как личности,— правильно.

Ведь, наверно, если бы Юрский не любил и не знал поэзию, не страдал, я бы сказала, уже переходящей все грани влюбленностью в Пушкина (если при его колоссальной загруженности выпадает два-три свободных дня, он едет в Тригорское), если бы не относился он свято к жизни и памяти великих людей, кто знает, сумел ли бы актер так понять Кюхлю и Чацкого...

В одной из сцен «Божественной комедии» Юрский—Адам должен играть на саксофоне. Режиссер предложил ему посмотреть, как приблизительно располагаются пальцы на клавиатуре инструмента: конечно, играть будут за кулисами, но должна быть иллюзия, что актер владеет инструментом. Юрский немедленно заявил, что сам научится. Его убеждали, говорили, что это не гитара, что... «А я попробую». К премьере он играл.

Есть счастливые люди, которые живут радостью узнавания. Узнать на каком-то году жизни, что был хороший поэт, которого ты не знал. Узнать не для того, чтобы сдать экзамен, получить оценку и забыть. Юрский слушает лекции по эстетике — это дороже многого.

Наверно, я не имею права писать об этом, но хочется сказать, что у Юрского есть хорошие стихи, правда, нигде не напечатанные.

В Ростове-на-Дону на одной из встреч со зрителями меня спросили: «Что вы понимаете под выражением «современный актер»? Расскажите, пожалуйста, о ваших любимых актерах».

Я рассказала о Юрском.

Мне, правда, было жаль, что зритель видел только одну из сторон его дарования. В кино привыкли к типажу. Знают Юрского как «эксцентрика» и будут теперь предлагать ему роли только определенного плана. Актера используют, снимают самый верхний слой породы, а основное и многообразное богатство остается неразработанным.

Это страшная болезнь кинематографа. Ведь, например, только Михаил Ильич Ромм в фильме «Мечта» сломал представление о Плятте, как о «смешном» киноактере. И зрители, которые не имеют возможности увидеть этого замечательного артиста в театре, увидели другого, во многом, неожиданного Плятта.

Для того чтобы отказаться от типажа, надо актера любить. Не только конкретного актера, а а к т е р а, видеть в нем личность, а не просто средство воплощения режиссерских замыслов.

Юрский еще молод, и надо надеяться, что он будет работать в таком кинематографе, где законом будет любовь к актеру и стремление показать зрителю все богатство его дарования.

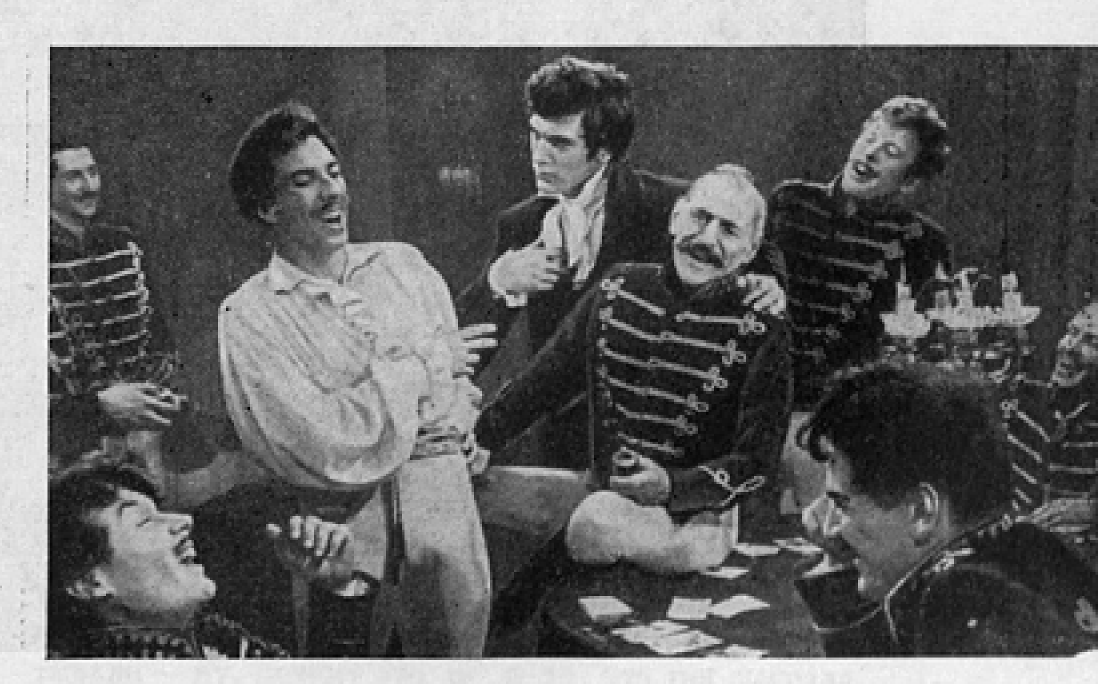
В театре Юрскому повезло определенно. Природа наделила его талантом и талантом редким, она дала ему работоспособность, которая кажется невозможной. Он работает в прекрасной труппе Ленинградского Большого драматического театра, с партнерами, почти о каждом из которых надо говорить особо и долго. Но более всего ему повезло с режиссером.

Как надо любить актера и верить в него, чтобы сегодня он играл Часовникова в «Океане» Штейна, завтра Чацкого, а послезавтра Дживолу (Геббельса) в «Карьере Артуро Уи» Брехта. И все самые хорошие чувства и слова в адрес актера невольно в душе относишь и к Георгию Александровичу Товстоногову. Это очевидно настолько, что, надеюсь, никому не покажется банальным такое заключение моего разговора о Юрском.

Что же, у Юрского нет недостатков? Конечно, есть. Но мне не хочется их выискивать. Пусть это сделают другие. Мне кажется, что Юрский, особенно в последних своих работах, все больше приближается к тому типу актеров, к сожалению, немногочисленных, даже ошибки и неудачи которых представляют собой интерес; к актерам, о работе которых нельзя сказать «это плохо». Ее можно принимать или не принимать, но это всегда интересно.

Ия САВВИНА

Фильм «**К р е п о с т н а я а к т р и с а**». Юрский — Никита



Через будни

Первая наша встреча была короткой. Я зашла за кулисы театра имени Маяковского, чтобы условиться с Люсьеной Овчинниковой о времени и месте для подробного разговора.

Мне она, естественно, была прекрасно знакома по фильмам, а я ей — совсем нет. Поэтому я едва успела посторониться, когда она пробежала мимо меня, договаривая на ходу девушке с блокнотом (по всей видимости, корреспонденту из дружественной редакции): «...это и было мое первое выступление перед зрителем...»

Говорила она бойко, я бы сказала «заученно», и это сразу насторожило — может статься, Овчинникова настолько привыкла давать интервью, что и слова живого от нее не услышишь?

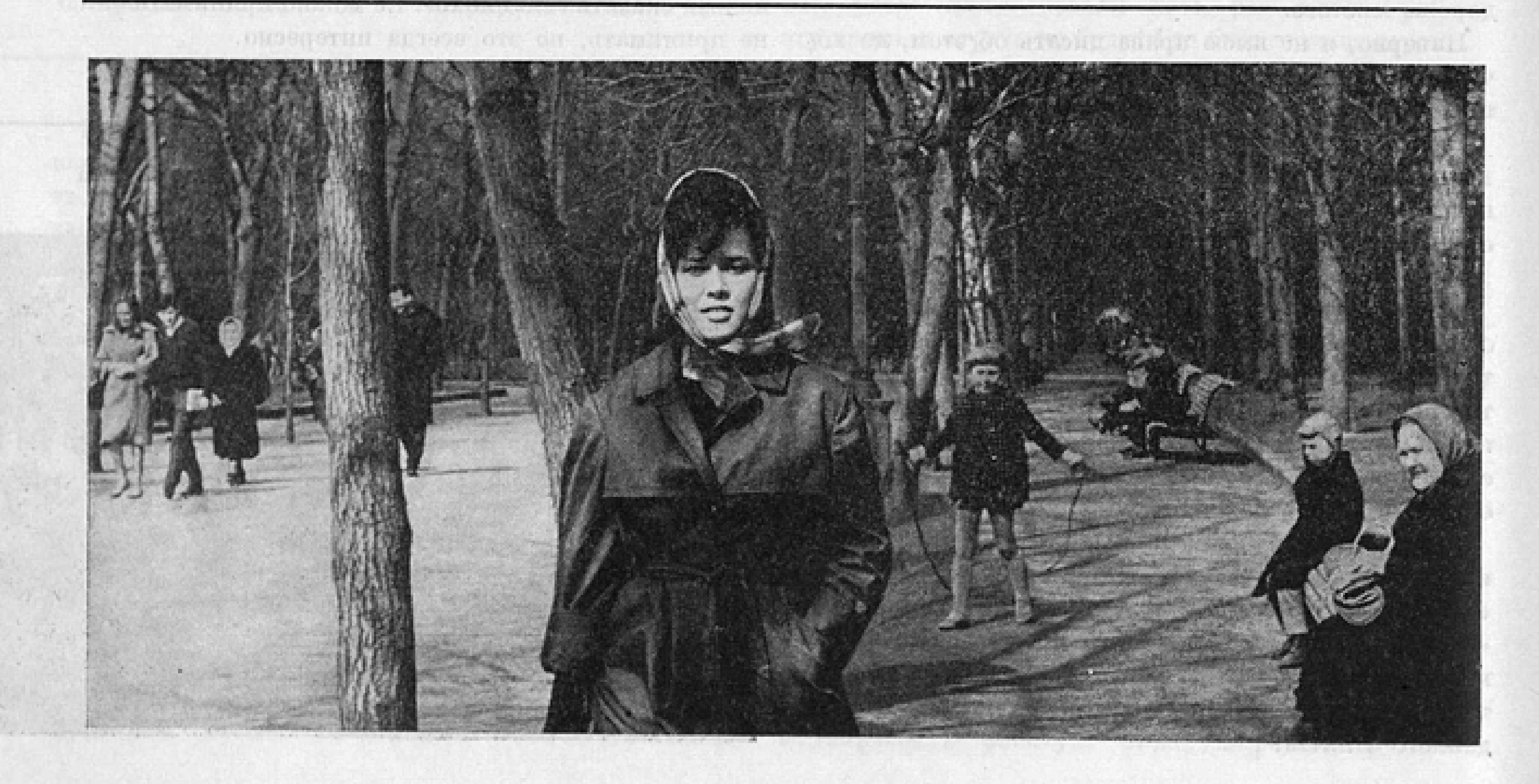
Однако все оказалось иначе.

Но сначала необходимо «оправдаться». Почему я решила узнать актрису ближе? Пожалуй, потому, что вот уже пять лет не могу забыть ее Нюрку из «Отчего дома» Б. Метальникова и Л. Кулиджанова. Постепенно в каких-то частностях блекнут в памяти картина и даже актеры, прекрасные актеры, которые играли в фильме. Помню Нюрку — деревенскую девчонку в стираном ситцевом платьице и ее родниковые глаза... И во всей летящей, стремительной фигурке, в наклоненной набок голове со срезанными прямыми волосами, в одинаково мгновенной смешливости и жалостливости такая ни с чем не сравнимая правда, такая предельная естественность, такой «высшего класса» артистизм!

Да разрешат мне люди строгие и объективные быть на минуту субъективной. Так вот в эту «субъективную минуту», когда я задумываюсь об Овчинниковой — Нюрке, об этой эпизодической, в сущности, вовсе мало заметной роли в советском кинематографе, то сравнить ее мне хочется с актерской работой (исключительно значимой!) В. Марецкой в «Члене правительства». Их нельзя поставить рядом по масштабу роли, по полноте раскрытия актерского дарования, но Овчинникова в своем эпизоде и Марецкая в своей эпопее все же сопоставимы. Они связаны необычайной силой жизненности, глубоко безошибочно понятым русским национальным характером, именно женским характером, в котором и ум, и размах, и доброта, и лукавство, и, может быть, способность к подвигу, и слитность с родиной — пашней, лугом, березкой на пригорке.

...Уже потом, когда мы с Люсей познакомились и разговорились, она вдруг обрадовалась.

— Ой, правда? Вам тоже Нюрка понравилась? Мне многие говорили, что Нюрка хороша. А по-моему, кроме «Отчего дома», ничего-то в кино у меня больше не получилось приличного. Нюрка — это, кажется, «что-то»... Мне и Сергей Аполинариевич Герасимов так сказал... А все остальные роли в кино — так... несерьезно...



Пожалуй, Овчинникова чересчур резка в этом «самоанализе». Я могу с ней согласиться, когда речь идет о Наташе («Первый день мира»), Насте («Девичья весна»), Кате («Девчата»). Все это хотя и освещено индивидуальностью, но нигде нет того открытия, что было в «Отчем доме». Это в основном варианты одного и того же «типажа», увиденного режиссурой в первой киноработе Овчинниковой.

Но что касается последней работы в кино — Инны в «Утренних поездах», — тут мы разошлись с актрисой во мнениях.

Овчинниковой кажется, что ничего принципиально нового для нее эта роль не принесла. А мне кажется — есть особенное. И я готова спорить с актрисой.

Инна в «Утренних поездах» не главная. Место и время на экране ей отведено минимальное. Характер? Далеко не героичен. Ей просто хочется замуж — чтобы платье с фатой, туфли белые на «гвоздиках», цветы, поздравления, зависть подруг. Казалось бы, о чем здесь судить? — типичная мещанка. Посмеяться над этой недалекой девушкой, заклеймить ее «идеалы». Что еще требовать от актрисы?

Но странное дело! Вот она появляется в первый раз. Чертежница. Идет по коридору заводоуправления в немыслимо короткой узенькой юбчонке, покачиваясь на высоких каблучках и снисходительно кивая знакомым. Смазливенькая, уверенная в себе, постреливая модно нарисованными глазками, она четко объясняет Асе, подружке (и одновременно заявляет свое кредо),— мужчинам как можно больше улыбаться, с женщинами построже... Овчинникова комична и немного гротескна в первом эпизоде.

А затем второй, третий, пятый... Инна делает прическу, Инна танцует, Инна сидит с друзьями в ресторане — бойкая, пустенькая и такая несчастная взрослая девочка.

Она расстается со своим Славой после ресторанного веселья и спрашивает охрипшим голоском: «Когда же мы поженимся?», а Слава пожимает плечами и, развернувшись, укатывает на мотоцикле... Она остается одна со своим охрипшим голоском, припухшими губами... В брошенных вдоль тела руках, в смазанных, потухших глазах — бессилие, безвыходность, отчаяние, прикрытое бравадой.

Актриса не издевается над своей героиней. Она дает ее жизненный портрет, и в нем — не просто индивидуальность, но характерность. Нет, я категорически не согласна с Овчинниковой, что, кроме «Отчего дома», ничего-то в кино у нее не было. Были еще «Утренние поезда»!

Поэтому и хочется мне поговорить с актрисой. Как же она сама — молодая, образованная, разумная женщина — думает о своей судьбе в кино? Может быть, «Отчий дом», «Утренние поезда» — случайность? А может быть, обидная случайность все остальные роли? Как относится она к своему дару? Что делает, чтобы не растерять его, чтобы умножить?

Но спросить об этом «в лоб» неловко, да и нескладный разговор может получиться. Потому начинаю издалека. Для начала интересуюсь с искренней опаской:

— Вам, наверное, уже надоели журналисты и газетчики, свою биографию вы рассказываете без запинки, наизусть...

— Ну уж, скажете! Конечно, приходят иногда корреспонденты, я им рассказываю про все, что спрашивают. Говорят: «Спасибо, все ясно». Но мне-то самой еще ничего не ясно... Клянусь!..

Люся похожа на всех своих героинь понемногу. Невысокого роста, ладная, с пышной челкой и быстрыми глазами. (Мне уже совсем не хочется называть ее Люсьеной Ивановной — такой доброй и давней знакомой она мне кажется.)

— Расскажите немного о себе. Хотя бы так — насколько закономерна для вас актерская профессия? Представляете ли вы себя в другой жизненной роли?

— Могу ли я быть не актрисой? Это невозможно. Вы не поверите, но сколько я себя помню — я собиралась быть актрисой. «Собиралась» не то слово. Я была уверена, что буду только актрисой. «Ну посмотри на себя, — говорили мне домашние, — артистки разве такие бывают? Артистки видные, красивые...» А я еще и застенчивая была такая!.. Журналисты всегда спрашивают — в драмкружке участвовали? Сама скажу (все равно спросите!) — нет, не участвовала, стеснялась очень. Просто жила невзрачная коротышка и хотела стать «Орловой», а потом хотела сыграть все комедии Шекспира, а потом уехала из дому учиться (уехала — деликатно сказано: убежала я из Ашхабада в Минск в одном платье, а подружка на дорогу хлеба дала). Приезжаю, а занятия уже начались. Целый год была продавцом-ученицей в парфюмерном магазине. Ящики таскала, сама торговала. И ничуть меня эта работа не тяготила, потому что я-то знала, что буду актрисой!

— Вот вы актриса, как говорят, «от бога»... Вы не мыслите себя вне этой профессии. Хорошо. Но очевидно, год от года что-то меняется в вашем отношении к труду и к самой себе в этом труде. Что-то приходит, а что-то и уходит?

— Еще как! Помоложе я, ужас, какая тщеславная была! И считаю, что это хорошо. Во всяком случае, полезно. Я не могла спокойно слышать, что кто-то где-то блестяще сыграл. У меня просто дух захватывало — ну, почему это не я та, что так сыграла,

почему это не обо мне слух идет! И переживала, и мучалась. А сейчас безразличная стала к чужому успеху. Кто-то отлично сыграл? Ну и хорошо, ну и прекрасно. Нет, для актера такое спокойствие — вредная вещь, для меня определенно.

— Вы так говорите, будто вы уже ветеран сцены. А может, дело не в возрасте, может, спокойствие это оттого, что добились, «достигли»?

— Вы о страшных вещах заговорили... Сказать — нет, я ничего не добилась, ничего не достигла — неправда. Ведь я в театре занята, наверно, в половине репертуара — и в «Иркутской истории», и в «Океане», и в «Маленькой студентке», и в «Голубой рапсодии». А в сущности, конечно, очень малого добилась. И безразличие, скорее, от недовольства, чем от чего-то другого. От недовольства собой.

— Чем вы, в сущности, недовольны? Что бы вы хотели?

— В Африку поехать.

— ?!

— Я действительно хочу поехать в Африку. Вместе с «Девичьей весной» — помните, я там повариху Настю играла! Немудреная, безобидная картина такая, но я с ней уже в Индонезию ездила, в Швейцарию, теперь вот в Африку приглашают.

— Я спросила вас о работе.

— А я о работе и говорю. Когда есть у тебя желанная работа — это праздник. А когда работа— просто работа?.. Остается одно: накапливать какой-то материал в ожидании своей роли — ездить, смотреть, видеть, жить! Я очень любопытна к людям. Видеть людей ближе, четче... Мне никогда не бывает скучно с людьми и никогда не бывает скучно с собой, потому что, сколько увижу, сколько переживу и передумаю, все со мной, во мне. Иногда такое несчастье вдруг обрушится — плачешь, чувствуешь — сердце прямо не выдерживает этой боли, горя этого, а где-то в глубине души (стыдно признаться!) прячешь сама от себя счастье... Господи, какое счастье, что беда эта свалилась на меня, что я переживаю ее. Теперь и это я буду знать и это буду хранить... Как я могу сказать, что я хочу сыграть? «Свою современницу»? Этим никому ничего не скажешь. Нет, пожалуй, одно я знаю. Мне очень хотелось бы отойти от моего экранного «типажа». Мне бы хотелось сыграть, например, женщину застенчивую, скрытную —человека с трудным, сложным характером. Мне дороги люди, идущие дорогой собственного человеческого становления, а играю простеньких, разбитных девочек.

— Значит, будни должны стать «аккумулятором энергии». А я уже начинаю бояться, как бы они вас не размагнитили.

— Меня размагнитили? Да если я увижу роль — мою роль! — я пойду за ней за тридевять земель, я вывернусь наизнанку, но сыграю эту роль — будьте уверены! Я буду работать, как работала над дипломным своим спектаклем, как над «Иркутской»...

В дипломном меня решили пробовать на арбузовскую Таню. Меня?! На Таню?! Студентками мы с подружками «проползали», «прорывались» на «Таню» с Т. Карповой сюда, в этот теперь уже мой театр. Билетерши и гардеробщицы гоняли и бранили нас. Сейчас они этого не помнят, сейчас мы с ними дружим, но тогда... тогда мы прорывались. И я сидела, не отрываясь от сцены, обливаясь слезами. Я готова была убить каждого, кто жевал конфету или шуршал программой. И вот мне дали Таню! Я работала день и ночь. Каждую реплику я разворачивала в день Таниной жизни и проживала этот день, как прожила бы его Таня. Я была далека от музыки, но я должна была стать Таней — и я ходила в оперу, как ходила бы туда Таня, дочь учительницы музыки, воспитанная, тонкая, образованная девушка. Я, отчаянная девчонка, убежавшая из дому, живущая в общежитии, одна, без родителей, сама себя — можете представить!—воспитавшая, я растила в себе Таню!.. И недавно, когда встал вопрос, кто же войдет в «Иркутскую историю», я сказала себе, что в «Иркутскую историю» войду я. Я буду Валькой! И я сыграла на гастролях в Минске — в городе, где тринадцать лет назад торговала парфюмерией.

— А как вы работали над Нюркой?

— Это особый вопрос. Нюрка — моя первая роль в кино. И конечно, безумно мне хотелось быть «покрасивее». Роль сама никакого энтузиазма поначалу у меня не вызывала. Я понимала все, что должна делать, но как-то отвлеченно. И уже когда в костюмерной я натянула свое ситцевое платьице, я вдруг почувствовала себя Нюркой. Это было удивительно — ведь только на съемках первый раз в жизни я увидела деревню! Но Нюрка стала мной, я стала Нюркой, и я играла себя, свою жизнь, свое отношение к людям. С тех пор не могу отказаться от убеждения, что в кино актеру нужно быть самим собой.

...Может быть, в этом и секрет популярности актрисы? Когда Овчинникова выходит на сцену театра имени Маяковского, по залу прокатывается радостный гул — актрису узнают. Узнают, хотя не играла она в кино ни красавиц, ни героинь. Узнают как давнюю, близкую знакомую. Зритель принимает «аванс», но только как аванс...

Инна ЛЕВШИНА

С ЭКРАНА—В ЖИЗНЬ

Алиса АКИМОВА

Кино в тундре

ДЕНЬ ОЛЕНЕВОДА

Кто зачем летел на вертолете из Нарьян-Мара на сопку Обседа в открытой тундре, где два колхоза — имени Выучейского и «Нарьяна ты» («Красный олень») — вместе с опытной сельскохозяйственной станцией праздновали День оленевода. Ненецкий поэт Василий Ледков, например, должен был позировать для своего портрета художнику Дмитрию Свешникову. Он и оделся поэтому не по-походному, как мы все, а в ярко-синее демисезонное пальто, ярко-зеленую фетровую шляпу, шею украсил фиолетовым шарфом и только меховыми чулками — тобоками — отдал дань национальному костюму.

Сам же Дмитрий Константинович пустился в это нелегкое путешествие в первую очередь для того, чтобы дописать начатую картину «Кино в тундре». Он уже тринадцатый год кряду приезжает из Архангельска в ненецкую тундру на этот традиционный летний праздник. Сидя на раскладном стульчике, пишет с натуры чумы и балаганы, упряжки оленей; пишет пастухов в малицах и совиках, их жен в нарядных летних паницах, удивительно красивых по сочетанию цветов; ребятишек, еще нетвердо стоящих на ножках, но уже закидывающих веревку, инстинктивно подражая забрасыванию танзея — это подобие лассо, которым ловят отбившегося оленя.

Сколько своих «натурщиков» встретил Свешников и на этот раз! Его картины о жизни тундры, портреты ненцев и ненок не раз выставлялись в Москве; на международной выставке в Брюсселе ему присудили бронзовую медаль.

Я посоветовала Свешникову назвать картину иначе — скажем, «Катят кино», как здесь говорят, или как-нибудь еще, только попроще. Он и сам был недоволен прежним названием, содержащимся в нем оттенком удивления, если не умиления, восхищения. Не только он в свой тринадцатый День оленевода, но и я в свой первый могли убедиться, что кино в тундре, не перестав быть чудом, стало чудом обыкновенным.

И в программу этого Дня оно входило такой же неотъемлемой частью, как соревнования в национальных видах спорта — гонки оленей, забрасывание танзея, прыжки через нарты; как совещание бригадиров, сидевших на корточках, но с картой в руках перераспределявших пастбища; как неизбежное общее собрание с неизбежными докладами об итогах полугодия по оленеводству и премированием лучших; как устный журнал силами гостей с экскурсами не только в живопись и литературу, но и в медицину и ветеринарию; как бойкая, почти непрестанная торговля ларька, где оленеводы приобретали праздничное угощение и запасались продуктами.

День оленевода приурочивается к первому воскресению августа. На этот раз оно пришлось на четвертое число. Но мы прилетели на Обседу утром второго. Предполагалось, что в этот день два вертолета, законтрактованные колхозами, сделают, или, как выражаются в авиации, «выполнят» пять рейсов.

Получилось, однако, иначе. Едва успели первый раз приземлиться оба вертолета, красный и зеленый, как погода испортилась, стала категорически нелетной, и мы, пассажиры этого рейса, очутились в положении тундровых робинзонов.

Я никогда не думала, что тундра может быть такой необычайно красивой и нежной,

расцвеченной мягкими пастельными тонами не ведомых нигде больше растений; не уныло равнинной, а пересеченной причудливыми контурами сопок; отсвечивающей прозрачными озерами во впадинах.

Но я и не представляла себе, что тундра в наши дни может быть такой первобытно пустынной. Прежде я бывала только в обжитых стойбищах. А ведь оленеводы, переезжая со своими стадами оленей на новое место, каждый раз застают ее именно такой. Сейчас вокруг нас были только цветы, мхи, кустарник, небо и земля, то вздымающаяся кверху, то круто скатывающаяся оврагом.

Нам еще повезло. Мы оказались на Обседе не первыми робинзонами. Приземляясь, наш вертолет бурным кружением своих крыльев сбил импровизированную палатку, прикрывавшую от непогоды несколько мешков и ящиков с галетами и хлебом. Охранявший эти сокровища работник рыбкоопа выдал нам по пачке галет — продавщица с четырьмя тоннами продуктов прилетела только через сутки.

Но духовную пищу доставили на Обседу раньше. Киномеханик передвижки колхоза «Нарьяна ты» лихой, белокурый Василий Безумов с коробками кинофильмов прилетел вместе с нами, первым рейсом. Он горевал, правда, что аппаратура задержалась в городе. Но и аппаратуру к вечеру того же дня доставил на своей упряжке другой механик, из колхоза имени Выучейского — Валерий Попов.

...Когда стемнело, собрались зрители. Ни усталость с дороги: летом на оленьих упряжках ездить трудно — и тряско и долго, ни хлопоты по устройству не помешали им с первозданным наслаждением, хотя и не в первый уже раз, смотреть «Девчат». Никого не смутило и то, что сеанс начался поздно: он ведь шел под открытым небом, а темнеет в это время на Севере не раньше одиннадцати. «Катили кино» Валерий и Василий безукоризненно, без обрывов, без мучительных интервалов. Можно было подумать, что сеанс идет в «Художественном» на Арбатской площади. Зрители расположились на нартах, по краешкам их; кто сидел на корточках или прямо на земле, задние ряды стояли, но смотрели все на экран не отрываясь.

И казалось бы, какое дело оленеводам — ненцам и коми — до проблем автоматизации, а именно им был посвящен документальный фильм, с которого начался сеанс? Да и история поварихи на лесозаготовках, словно бы так же непохожа на их собственную жизнь, как тайга на тундру. А вот же волнует и автоматизация и судьба Тоси и ее соседок по комнате.

Разгадка пришла к нам потом, когда Валерию Попову вручали премию вместе с лучшими бригадирами и пастухами.

— Верно сделали! Заслужил парень! — говорили оленеводы после собрания.

Чтобы добраться до Обседы, Валерию пришлось переплыть со своей упряжкой через реку Неруту, а ведь течение могло унести и лодку, и оленей, и аппаратуру, и его самого. А добравшись, он и не подумал разбивать палатку, отдыхать, кипятить чай. Сразу занялся делом — пустил движок, закрепил с помощью Василия белое полотно экрана.

И это не подвиг. Это работа. Вы думаете, из стада в стадо ему добираться легче? За четыре месяца работы в Малоземельском красном чуме Валерий дал 85 киносеансов (надо помнить, сколько времени занимают переезды), обслужил, или охватил, как принято выражаться, 662 человека взрослых и 67 ребят. Для тундры это цифры астрономические.

Но не только эти цифры принесли Валерию колхозную премию и вымпел лучшего киномеханика округа. Мало бывает показать фильм. Валерий устраивает обсуждения картин, объясняет непонятное. И сам он — лучшее подтверждение главной мысли «Девчат» — нет дел основных и подсобных. Есть только разное отношение к труду, к самой жизни.

И Валерий не только киномеханик, но и заведующий Малоземельским красным чумом. Он и книги оленеводам и их семьям выдает и беседует с ненцами о событиях внутренних и международных.

И делает это Валерий не свысока, а как старший брат младшему объясняет. Оттого и танзей забрасывает и прыгает через нарты да еще так лихо — сроднился он с ненцами.

БОЛЬШИЕ НАДЕЖДЫ

Перекрытие — так в просторечии, а может быть, и научно зовется на Печоре место, где, перекрыв реку и вбив в ее дно колья для больших неводов, лет пять тому назад устроили централизованный лов семги. Это новое, важное дело. Вместо семисот рыбаков, занятых прежде на лове семги в близлежащих к

Нарьян-Мару колхозах, на Перекрытии их только пятьдесят. Число рыбаков от каждого колхоза пропорционально его доле в общем плане.

Прежде рыбаки жили на задворках ближней к Перекрытию деревни — Нарыги. Об этом они вспоминают с неудовольствием. Теперь в километре или полутора от Перекрытия стоит на причале флот — баркасы с моторами, на которых два раза в день ходят на осмотр неводов — «тряску» по-местному; рядом — алюминиевая лодочка инспектора. Он следит, чтобы семга не переводилась: молодь брать нельзя, самок в свадебном наряде тоже, из каждых ста рыб тридцать выпускают обратно.

И здесь же, у самого берега, стоят дома, тут живут рыбаки, маленькая конторка начальника и бригадира, столовая, кухня.

Между «трясками» времени много. Чем его занять? Увы, занимают больше всего картами, домино.

— По три бы картины каждый день с удовольствием глядели! — говорит мне, жалуясь на скуку, молодой рыбак.

А другой подхватывает:

— Так не привозят же! Будь им неладно!

На этот раз привезли. Правда, не три картины — одну: «Большие надежды» по роману Диккенса.

Интересно, как на Печоре воспримут историю Пипа, мисс Хэвишем и беглого каторжника, как отнесутся к высокомерной и холодной Эстелле.

Кино «катят» в столовой, поставив скамейки поперек и таким образом превратив ее в импровизированный зал.

Сажусь рядом с поварихой в последнем ряду. И на соседку смотрю едва ли не больше, чем на экран. Как она волнуется, когда беглый каторжник душит маленького Пипа. Но вот она уже ненавидит второго каторжника, преследующего первого, и плачет, когда первого арестовывают. Не сразу понимает, почему в комнате мисс Хэвишем все покрыто плесенью и пылью, а на столе рядом с пирогом один свадебный башмак. Я объясняю, и все равно ей это, справедливо, кажется странным. Она питает неприязнь к Эстелле — зачем только бедняжка Пип полюбил ее? Не доверяет мисс Хэвишем. Пип свой, из рабочей семьи, а она — сумасшедшая барыня...

Моя соседка чуть было не разочаровалась в Пипе, когда он едва не отрекся от своего благодетеля, благодаря заботам которого стал джентльменом. Но после недолгих колебаний Пип снова ведет себя правильно, и она облегченно вздыхает.

— Вот они, большие надежды! — говорит повариха, когда на экране появляется надпись: «Конец фильма». Ей жалко, что большим надеждам Пипа не суждено было сбыться в этой проклятой старой Англии, да и теперь, наверно, они не сбываются...

Но сеанс окончен, и от «больших надежд» Пипа мысли зрителей, естественно, возвращаются к собственным ожиданиям.

А они сбываются, и все чаще. Колья еще забивать тяжеловато, а ездить на «тряски» и брать из неводов рыбу много легче, чем до Перекрытия. Да и в колхозах теперь лодок на «гребках» (веслах — по-местному) почти не встретишь — все с моторами.

Но людям мало облегчения в труде, мало приличных заработков, сытной, вкусной еды. Хочется еще и жить красиво и интересно. И на такую жизнь у них полное право.

В тот же день на маленьком местном теплоходе «Радищев» приехали со мной на Перекрытие торговые «боги» — председатель окружного рыбпотребсоюза и начальник поменьше — председатель Малоземельского рыбкоопа. Они принимали заказы на товары рыбаков и поварих. Платья требовались лишь шерстяные и шелковые, резиновые сапожки просили завезти низенькие и цветные — такие и в Москве носят. Большим спросом пользовались сгущенное молоко, помидоры, дорогие конфеты.

Это-то все привезут. Мотобот с помидорами и сгущенным молоком пришел из Нарьян-Мара в тот же вечер. Но интереса в рыбачьей жизни на Перекрытии все равно недостает. Мало книг, журналов, газет, не бывает бесед. И не менее справедливы были их упреки в адрес кинопроката. Картин и мало, и присылают сюда не лучшие. Нередко одну и ту же по нескольку раз «катят». Кстати сказать, и «Большие надежды» многие видели прежде.

«В МОСКВЕ ЖЕ МНОГО КИНОТЕАТРОВ!»

В поселке Нельмин нос у дверей клуба висела афиша с названием фильма «Марите». А люди толпились на улице и в клуб не входили.

— Три дня назад эту картину видели, — ответил на мой невысказанный вопрос высо-

кий чернявый парень, плотник из бригады Межколхозстроя, воздвигающей в поселке новые дома. И такая горькая обида прозвучала в его словах.

— Я сам из Туапсе,— сказал Василий Батманов,— подался на Север, думал, тут климат тяжелый, зато людям все льготы. Вот тебе и льготы! Как это только не поймут? Ничего же в этом поселке нет, кроме кино, так надо сюда самые лучшие фильмы давать! В Москве много кинотеатров, в один день сколько картин идет. На любой вкус. А здесь один клуб и одна картина и то не каждый день.

В словах этих — реальное противоречие между победой, одержанной киноискусством в тундре, и непониманием, что это за победа и как она важна, теми, кто определяет политику кинопроката. Боюсь, что политики этой попросту не существует. А она необходима.

В Нарьян-Маре меня все уговаривали съездить в Красное — новый базовый поселок колхоза «Харп» («Северное сияние»). Уговаривали и уговорили — поехала. В колхозный клуб Красного я влюбилась. Он возвышается над поселком — великолепное, просторное здание с горделивой надписью на фронтоне и гардеробом у входа, что далеко не в каждом сельском клубе встретишь. Счастливое стечение обстоятельств — колхоз не жалеет ничего для клуба, а заведующий, двадцатилетний Саша Коткин, выпускник Архангельской школы культпросветработы, восторженно говорит:

— Знаете, какой народ здесь. С ним завтра можно коммунизм построить! И культура такому народу нужна самая высокая. Как в Москве.

Он и сам одет по-московски: красный свитер, пестрый пиджак, узкие брюки, модные ботинки. Сперва Сашу называли стилягой, а теперь перестали — поверили в него и полюбили. Еще бы не поверить! В клубе кружки — драматический, хоровой, танцевальный, фото. В клубе — спектакли, концерты, библиотека хорошая. Саше самому очень интересно работать, и поэтому людям интересно.

Но фильм, который при мне шел в этом превосходном клубе, не мог заинтересовать никого. Это была примитивная картина «Артист из Кохановки». Оттого и зал был почти пуст, и зрители, недосмотрев, уходили.

— Видите, какие фильмы нам присылают!— с горькой обидой сказал Саша, даже не входивший в зал. «Артист из Кохановки» уже побывал здесь. И ясно было, что обо всем этом Саша говорил — и не раз — и окружному уполномоченному кинопроката, и в отделе культпросветработы окрисполкома, и, наверно, пошумел в окружкоме комсомола, не смолчал в окружкоме партии. Вот ведь что такое нерасторопность, нераспорядительность местных работников кинопроката.

Но и к областному центру у Саши были претензии. Он показал мне присылаемые оттуда жиденькие листки афиш, куда надлежало вписывать название клуба, название фильма, число и часы сеансов.

— А чем вписывать? Бумага такая, что и тушь, и краску, и чернила пропускает!

Саша сам делает хорошие, броские афиши на оборотной стороне ненужных плакатов о текстильной промышленности, присланных сюда неизвестно для какой надобности. Ведь если бы от него зависело, в его клубе и с кино дело бы обстояло превосходно. Он и сеансы устраивает соответственно распорядку жизни поселка, чтобы и доярки летом, приезжая с пастбища, могли новую хорошую картину посмотреть, и школьники — зимой.

Новых, хороших картин только нет!

ДВАДЦАТЬ ВОСЕМЬ ИЗ ТРИДЦАТИ

По дороге в Красное мне случайно удалось подслушать один горький разговор. На «Радищеве» «шел» в Осколково — пристань перед Красным — первый секретарь окружкома Иван Кузьмич Швецов. К нему подсел высокий кудлатый парень и, не зная поначалу, с кем говорит, стал «выкладывать душу» своему собеседнику.

Не буду сейчас вникать, насколько справедливы были его жалобы как председателя лавочной комиссии на недостатки снабжения или как мужа начальника почтового отделения: трудно подписку проводить летом— к ним один раз в месяц самолет летает и то как придется; люди обижаются на нерегулярную доставку...

Но с тем, что он высказал как киномеханик и завклубом, попробуй не согласиться.

— Нелегко жить на острове Тобседа. Одно слово, Баренцево море. И летом холодно. А уж насчет развлечений...— он махнул рукой.— И вот кино... Вы понимаете, что такое кино в наших условиях? Взрослых в поселке тридцать человек, а на сеансе у меня меньше двадцати восьми не бывает. Так кар-

тины же не те шлют, что надо! И сколько их самолет раз в месяц доставит?!

Что такое кино для округа? Телевидения здесь нет. Радио только слышишь. Читать старикам не под силу. А кино все смотрят. И бывает так, что пастух, не желавший расставаться с чумом, на экране увидит другую, незнакомую жизнь — московские улицы, заводской цех, кубанские поля — и скажет председателю:

— Переведи меня в ту бригаду, что сажают на оседлость! Не хочу больше кочевать. Пусть семья в поселке постоянно живет, а я в свою смену стану на две недели в стадо ездить.

Я побывала в Хангурее — поселке колхоза «Нарьяна ты». Этот колхоз первым в округе перевел две своих бригады из пяти на оседлость. В этом году переведет еще две, причем только желающих. Если для этого понадобится перебросить несколько пастухов из одного стада в другое — пусть! Лучше меньше, да лучше — прочно, навсегда.

Я обошла новые трехкомнатные дома, где живут бывшие кочевники — ненцы и коми, и везде слышала одно и то же:

— Ни за что в чум не вернемся. В доме лучше жить, и дети все учатся.

И все почти добавляли:

— И кино все же сей день чаще посмотришь.

А одна немолодая колхозница-коми, выйдя со мной из клуба, где шла картина «Я купил папу», неожиданно сказала:

— Хорошо тебе, все-то ты знаешь, всюду-то ездишь!

Не знаю, удастся ли мне пригласить ее к себе в Москву погостить, удастся ли ей приехать. Но кино обязано раскрывать ей большой, многообразный мир.

И ее собственную жизнь обязано отразить кино. В гостинице в Нарьян-Маре я встретилась с экспедицией Московской студии научно-популярных фильмов. Они снимали фильм о Печоре, с трудом преодолевая медлительность местного транспорта: всего пятьдесят километров, а меньше чем за три дня не обернешься — причуды погоды. Честь и хвала киноработникам! Но экспедиция интересовалась преимущественно стариной, фольклором, и, верно, сохранившимися здесь, как, пожалуй, нигде больше. Я ни в чем их не обвиняю: у них своя задача. Но ведь не едут сюда кинематографисты, чтобы снять старых пастухов, перешедших на оседлость после многих веков кочевья; и молодых, получивших среднее образование; показать выставку репродукций Леонардо да Винчи, Тициана и Рубенса в клубе Красного; киносеансы в тундре...

Вернемся, однако, к прокату. И в самом Нарьян-Маре при мне шли только две новые картины: «Я, бабушка, Илико и Илларион» и «Деловые люди». Для того чтобы посмотреть новые фильмы на широком экране, мне понадобилось доехать до городов Печора и Котлас.

Я понимаю, что коммерческий интерес навряд ли требует привозить для тридцати рыбаков на Тобседе, или пятидесяти на Перекрытии, или даже для нескольких сот оленеводов, празднующих свой День, самые новые и самые лучшие фильмы. Но разве кроме коммерческого нет и не должно быть интереса иного — нести в тундру к людям культуру, знание, интереса по-настоящему государственного?! Ведь в производственных успехах колхоза имени Выучейского есть доля киномеханика Валерия Попова, и в том, что еще две бригады колхоза «Нарьяна ты» переходят на оседлость, также заслуга и киномеханика Василия Безумова.

Вот что такое кино в тундре.



Л. ПОГОЖЕВА

Канн, 1964

БЕГСТВО ОТ ЖИЗНИ

Если обнажить самую суть происходящего сегодня в мировом киноискусстве спора, то надо будет сказать, что прежде всего это спор о человеке. О человеке, о его назначении, месте в жизни, о его духовном мире.

Это также спор реализма и антиреализма, спор о том, как следует показывать человека в искусстве. Кто он? Боец, зверь, жертва или послушный исполнитель инструкций, «винтик»?

Кто он? Человек «вообще» или существо общественное, социальное?

Кто он? Созидатель, разрушитель, исполнитель или просто наблюдатель? Здесь скрещиваются шпаги. Поле боя — экран. На нем возникают самые разные персонажи — модные, равнодушные к добру и злу скептики, жестокие, не останавливающиеся ни перед чем убийцы и насильники, герои постельных похождений, послушные исполнители инструкций «сверху», несчастные, униженные, примирившиеся со своей долей жертвы несправедливости, истерики, психопаты, разочарованные девицы, сердитые молодые люди, псевдогероические персонажи модернизированной старины... Пестрая галерея. Прогрессивное и в первую очередь социалистическое искусство противопоставляет всем этим персонажам иного героя — увиденного в новой действительности, героя деятельного, героя бойца и гражданина. Сложного и одновременно гармоничного человека, любящего жизнь, умеющего быть счастливым, ощущающего полноту и радость жизни.

Наиболее последовательно и ярко этого героя показывает миру советское искусство в своих лучших фильмах. Здесь и Алеша Скворцов из «Баллады о солдате», здесь и шофер Пашка Колокольников из «Живет такой парень», здесь ученый Гусев из «Девяти дней одного года», здесь и веселые ребята из «Я шагаю по Москве», здесь множество других героев — людей жизнеутверждающего мировоззрения...

Идет спор на мировом экране. Спор не новый. Но сейчас он приобретает особенно острый характер, становится спором идеологическим, политическим, философским. Быть в стороне от него нельзя.

Каннский фестиваль отчетливо обнажил существо этого спора. В решении жюри откровенно выразилась идея — противопоставить реалистическим, общественно значительным произведениям произведения совсем другого характера, произведения, далекие от проблем современной действительности, с героями, не идущими в жизнь, а бегущими от нее.

Даже в условиях курортной каннской жизни нетрудно было понять, как далеко ушли иные художники в своих произведениях от реальной жизни, от осмысления ее содержания. Когда мы приехали, в Париже бастовали шоферы такси и ожидалась забастовка служащих аэрофлота, нормальная жизнь города была нарушена. Мне рассказывали, с каким успехом в переполненном зале проходят в Париже недели марксистской мысли, несколько позже в газетах можно было прочитать, как бурей оваций встретила французская молодежь в Аржантей появление на трибуне генерального секретаря Французской компартии Вальдека Роше; мне рассказывали также о том, что читают, чем увлекаются, что осуждают, чему радуются теперь парижане. Но тревоги, радости, огорчения, надежды обыкновенных людей Франции, как правило, не возникали на экранах. Реклама кинотеатров возвещала о фильмах с женщинами-вампирами, любовными приключениями, убийствами, самоубийствами, изменами... Рекламировались американские супербоевики — псевдоисторические фильмы типа «Падения Римской империи», «Клеопатры» и других. Отлично снятые цветные, широкоформатные баталии в этих картинах должны были поразить, потрясти воображение зрителей своими колоссальными масштабами, костюмированные и гримированные страсти героев — отвлечь от тревог действительной жизни.

Когда-то от кинематографа никто и не требовал правды жизни, как не требовали, вернее, не ждали,

и большого искусства... Те времена прошли. Кинематограф давно стал великим искусством XX века, оказывающим огромное влияние на умы, сердца и нравственный облик человека. Но есть желающие вернуть его к младенческим годам или направить его силу в сторону от жизни, от борьбы...

В Канне усиленно рекламировались «Зонтики Шербура». Как известно, фильм получил главный приз. В этой картине нет ни «супермасштабов», ни пошлости, ни подлости, но и подлинной жизни тоже нет. Картина похожа на дистиллированную воду в цветном бокале изящной формы. Утолить жажду такой водой нельзя. Она не горячая и не холодная. В ней нет ни соков земли, ни энергии солнца. Персонажи фильма пропели зрителям ряд прописных истин, слегка погоревали о том, что не сумели в разлуке сохранить верность друг другу, и быстро утешились. Каждый в итоге оказался счастливым, нашел новую любовь, семью... Идиллической лубочной картинкой семейных радостей заканчивается фильм «Зонтики Шербура», созданный в стиле старомодных рождественских рассказов. Все в нем кукольное. Кукольные драмы, кукольные страсти. Вероятно, для режиссера этот кукольный мир — не случайность, не эксперимент. В предыдущей картине Жака Деми «Лола» господствовал тот же благополучный, умилительный «нежный реализм». История женщины-проститутки заканчивалась совсем уж трогательно — к ней и ее крошке-сыну возвращался любящий муж и отец, а пока мужа не было, другие добрые моряки утешали покинутую, любили ее, заботились о малыше... Трагедии не было. Да, трагедии не было, но было бегство от жизни режиссера. Действительная жизнь в обеих картинах осталась за кадром. «Нежный реализм» Деми побоялся соприкосновения с истинными страстями человечества. Он их обошел, обошел стороной и на цыпочках, как бы убоявшись запачкаться...

«Зонтики Шербура» — это один из способов создания антиреалистического искусства. Есть и другой — на первый взгляд совсем отличный...

Японский режиссер Хироси Тесигахара показал на фестивале фильм «Женщина песков». Фильм поставлен по роману современного японского писателя Кобо Абе, вышедшему в Токио в 1962 году.

В основе фильма — безрадостный, безнадежный рассказ о жизни мужчины и женщины, случайно оказавшихся вместе в хижине, затерянной в песках...

Дюны... Медленно осыпающийся песок... Он, видимо, восхитил режиссера. Песок снят подробно, много, любовно... В картине нет ни драк, ни убийств, ни самоубийств — этих обычных для многих японских картин сцен из арсенала их «жестокого» кинематографа, но натурализм творческого метода в сочетании с символизмом сказывается в другом — в нарочитой изолированности, замкнутости сюжета, в изображении жизни героев, далекой от каких-либо общественных интересов, от жизни народа. Безымянные «он», «она» и... песок. «Его» играет Эйджи Окада, снимавшийся ранее в фильме «Хиросима, моя любовь» Алена Рене, «ее» — известная в Японии театральная актриса Киоко Кишида.

Сначала «он», пока его насильственно удерживает в хижине влюбленная женщина, стремится уйти на свободу, но потом, по мысли авторов, он именно здесь, в песке, вдали от мира и его тревог обретает истинную свободу. И уже никуда не хочет бежать... Люди ему не нужны. Даже после того как тяжело заболевшую женщину уносят наверх из песчаной ямы, герой все равно остается в хижине среди песка, где обретает все, что ему нужно для полноты жизни...

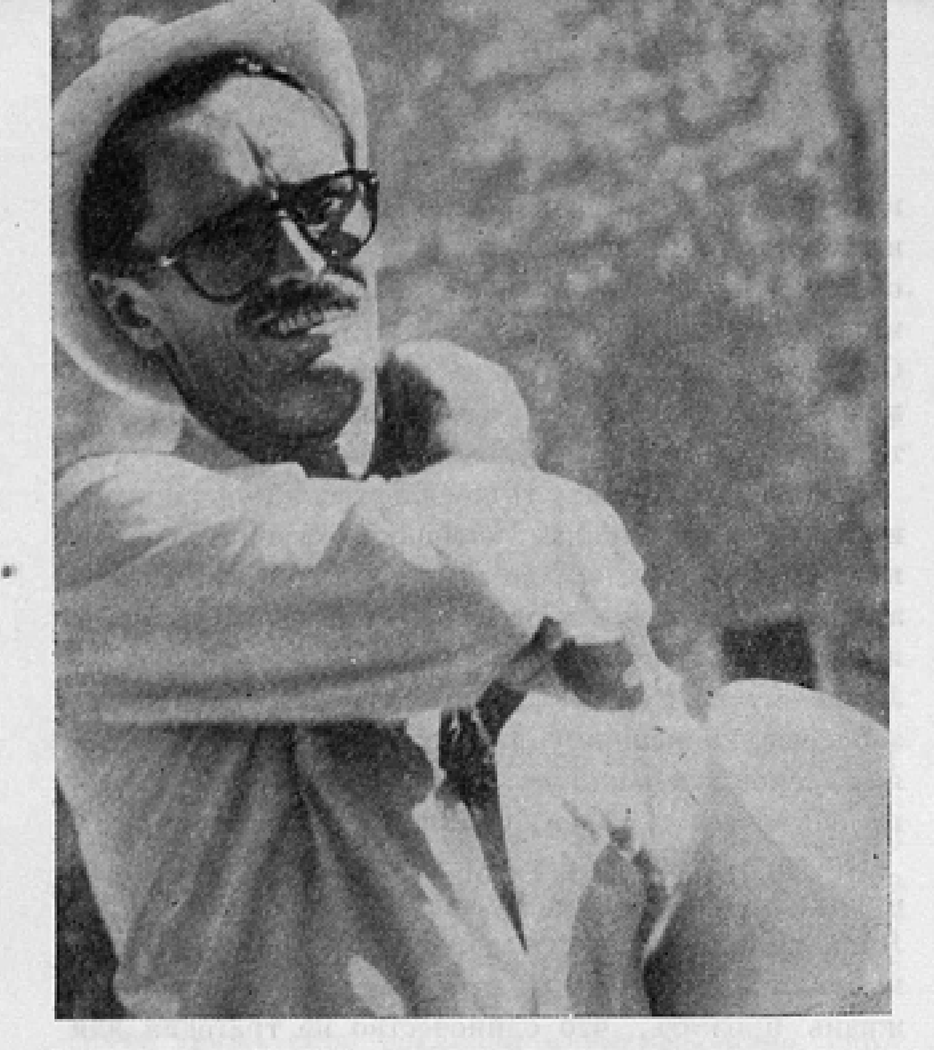
Когда-то Чехов писал, что три аршина земли нужны трупу, что живому человеку нужен весь мир. Японский художник возвращает своих зрителей к мысли о том, что и в тюрьме можно огромную жизнь прожить, что одиночество не трагедия для человека...

Авторы «Женщины песков» очень близко, как бы под гигантским микроскопом рассматривают в фильме песок и... кожу героев. Не душа, не мысли, не переживания привлекают внимание создателей фильма, а кожа. Ее поры, проступающий пот, рассыпанные пряди волос, огромный моргающий глаз, ресницы, судорожно глотающее горло, обнаженные бедро, нога — все это показано крупно на экране. Рассказ о любви лишен всякой одухотворенности, красоты. Женщина моет мужчину... Мужчина смотрит на спящую обнаженную женщину. Медленно течет время, осыпаются песчаные дюны, с карканьем пролетает над хижиной ворона... Жизнь как бы остановилась, замерла. Да полно — настоящая ли это жизнь или плод больного воображения художника? Одно можно сказать — современная, сложная жизнь Японии не нашла отражения в фильме, так же как и в картинах француза Деми, она осталась за кадром. Совершенно разные по своему характеру, эти картины отразили одну и ту же идею — бегство от жизни.

И еще один способ ухода от жизни был продемонстрирован в Канне: когда художнику нечего сказать о жизни или он не хочет что-либо важное, выстраданное поведать людям, он выдумывает нечто такое, чем можно было бы поразить усталое воображение публики.

«Женщина с бородой» итальянского режиссера Марко Феррери — это история брака и смерти несчастной волосатой женщины. Сенсационный сюжет!

В монастырской кухне некий пронырливый антрепренер встречает бородатую женщину (ее роль играет Анни Жирардо). Сущий клад для дельца! Он



Пьетро Джерми

уговаривает несчастную работать с ним, показывать свое уродство в ярмарочном балагане. Она соглашается. Предварительно антрепренер водит героиню в зоопарк, показывая, как ведут себя настоящие обезьяны... Потом строится специальная клетка, устанавливается дерево, и на нем, рыча и кривляясь, сидит женщина-обезьяна... Зрелище имеет успех... В большом городе в ресторане волосатую даму (к этому времени она становится законной женой антрепренера) показывают почти совсем обнаженной. Волнующий стриптиз! Как будто бы автор сочувствует волосатой героине, как будто бы осуждает тех, кто наживается на ее несчастье, как будто бы хочет тронуть зрителей картиной ее смерти во время родов... Как будто бы. Но ведь, по существу, создатели фильма поступают совсем так же, как и осуждаемые ими торговцы несчастьем, — они извлекают прибыль из демонстрации уродства!

Есть вещи в природе, которые нельзя выставлять напоказ, делать предметом публичного обозрения на потеху обывателям! Настоящее искусство всегда гуманно, оно ничего не имеет общего с сенсационными сюжетами о бородатых женщинах, о мужчинах-кастратах и т. п. Художника, если он истинный сын своего времени и своего народа, волнует другое, другие страсти — не кукольные и не звериные, а истинно человеческие, он не бежит от жизни.

Не стечением случайных обстоятельств мне представляется тот факт, что жюри Каннского фестиваля посчитало лучшими картины, выразившие идею бегства от жизни. Нет, это не было случайностью, в этом решении сказался все тот же спор, все тот же бой — реализма и антиреализма, гуманизма и антигуманизма. И хотя хозяевам Каннского фестиваля казалось, что, дав премию, они выиграли бой на своем плацдарме, но пусть они не обольщаются: в ином, более широком масштабе этот бой они проиграли — ибо как бы ни изощрялись те или иные мастера псевдореалистического, антигуманистического искусства в выдумывании сенсационных сюжетов, действенными, впечатляющими остаются только те произведения, в которых бьется пульс жизни, действительной жизни, те, в которых художник выступает как гражданин, как боец во имя справедливости, во имя человека!

ПОБЕДА ЖИЗНИ

Как известно, на XVII Международном фестивале в Канне итальянский фильм «Соблазненная и покинутая» не получил премии. Жюри сочло возможным отметить лишь игру актера Саро Урци, вручив ему половину приза за лучшую мужскую роль.

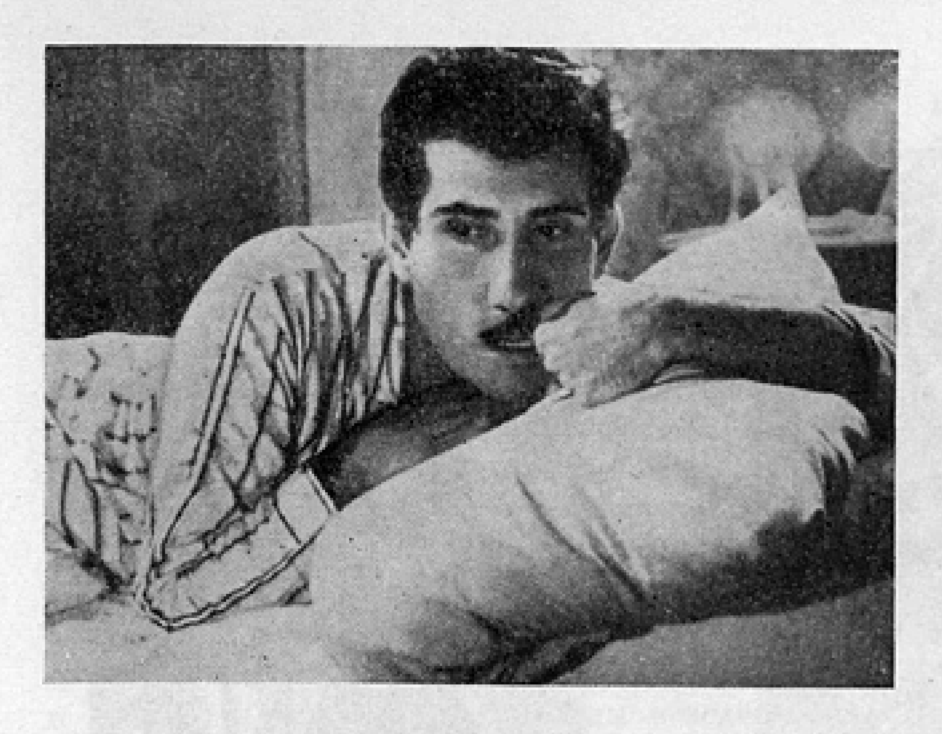
Но как говорится, фестивали приходят и уходят, а фильмы остаются. При этом хорошие остаются хорошими, плохие — плохими... Из практики известно, что иной раз фестивальные награды решительно никакого влияния на успех картины у зрителей не оказывают.

Я полагаю, что именно так будет и с картиной режиссера Пьетро Джерми «Соблазненная и покинутая». Она, эта картина, что называется, обречена на успех. Есть в ней совершенно непобедимое очарование, особенно сильно действующее на тех, кто любит искусство, полное жизни, полное сил и духовного здоровья.

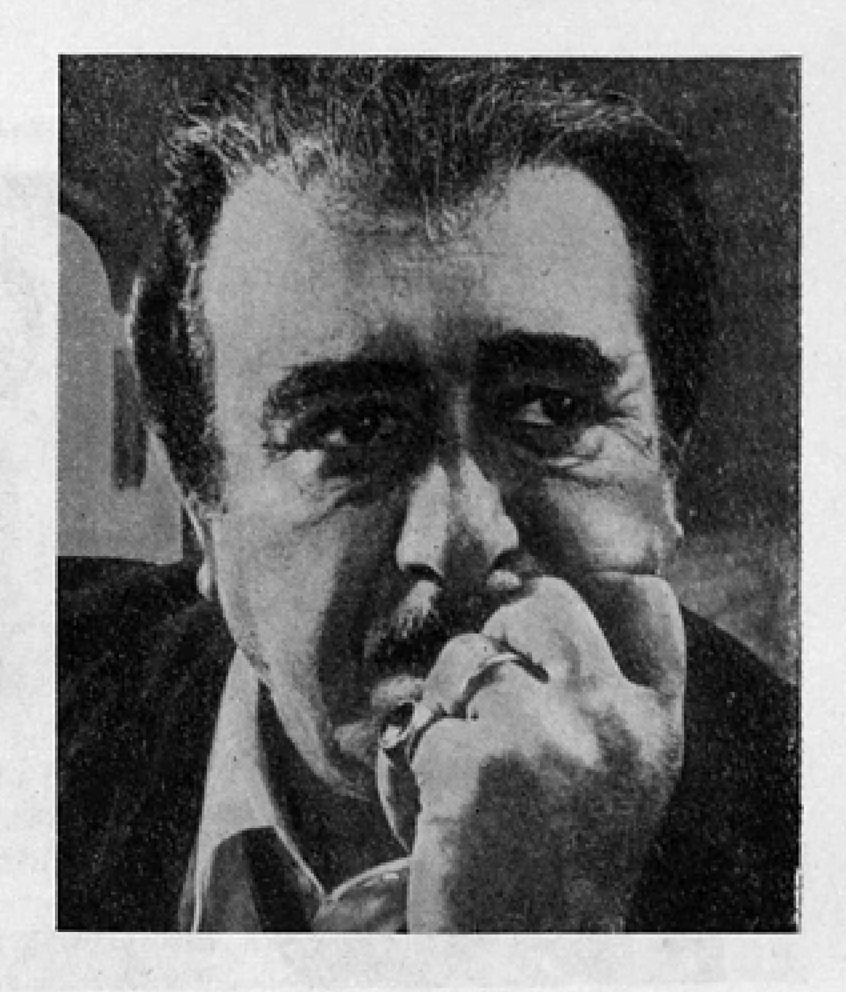
Созданный в жанре трагикомедии, фильм Джерми заставляет вспомнить творения Гоголя, Мольера и Чаплина. И при этом он полон неповторимого национального своеобразия... В Италии этот фильм называют «Брак по-сицилийски», вспоминая предшествующую картину Джерми «Развод по-итальянски».

Пьетро Джерми является и сегодня, как и двадцать лет назад, одним из интереснейших режиссеров Италии. Вспомним, что еще в 1947 году он утвердил себя как смелый и честный художник-реалист своей второй по счету картиной «Заблудшая молодежь». Фильм прозвучал как обвинение обществу, в котором молодые люди не могут найти себе места. Потом последовали хорошо известные у нас «Под небом Сицилии» (1949), «Дорога надежды» (1950). Эти фильмы имели большой успех. Их глубокая человечность и социальная острота были по достоинству оценены зрителями и критикой.

Потом... потом приходится поставить многоточие — мы не видели ряда фильмов Джерми, осуществленных им в 50-х годах. Но вот несколько лет



Альдо Пуглизи в роли Пеппино



Саро Урци в роли Винченцо



Стефания Сандрелли в роли Аньеа





«Соблазненная и покинутая» (Италия)

Саро Урци в роли Винченцо, Леопольдо Триесте в роли барона



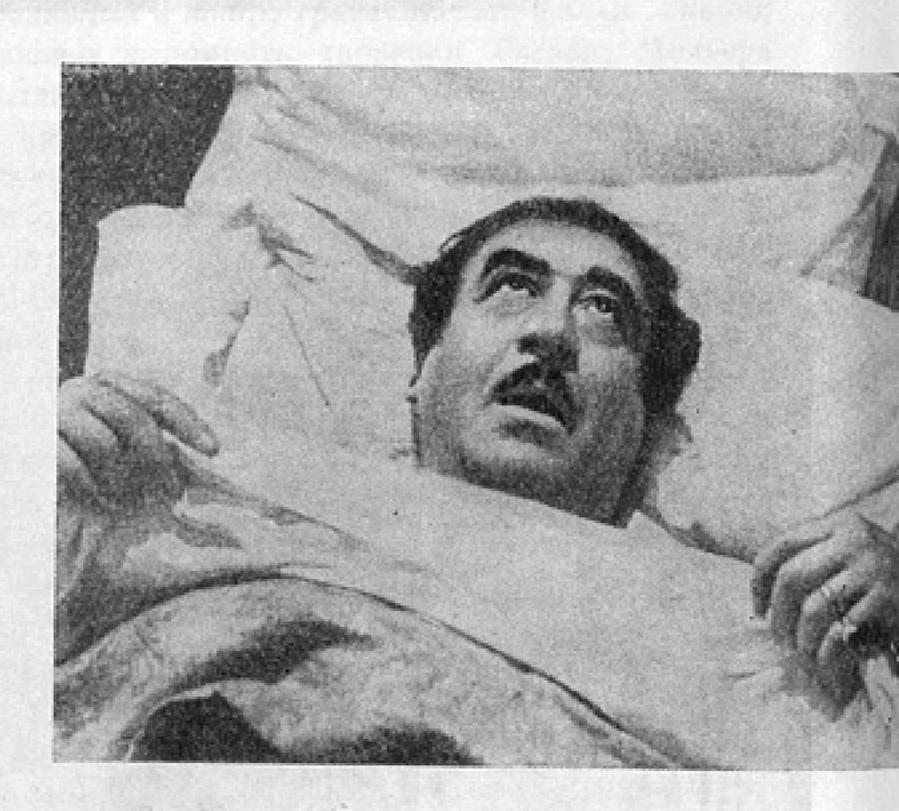
Стефания Сандрелли в роли Аньез и Альдо Пуглизи в роли Пеппино



Стефания Сандрелли — Аньез, Альдо Пуглизи — Пеппино



Кадр из фильма



Саро Урци — Винченцо

«Соблазненная и покинутая»

назад экран снова знакомит нас с творчеством Джерми — фильм «Машинист». Теплая и одновременно мужественная картина о чести рабочего человека, о дружбе простых людей Италии, о семье, любви и долге.

Уже в этом фильме органично соединялись элементы драмы и комедии, слезы и смех, грусть и веселье. И это нисколько не мешало серьезности, значительности всей тональности фильма. Картина жизни вставала с экрана во всем блеске одухотворенности прогрессивной идеей реализма.

Недавно на наших экранах появился «Развод по-итальянски». Сатирическая комедия, высмеивающая сицилийские нравы. Здесь все заострено до гротеска. Здесь все смешно и нелепо — и страсть, и любовь, и даже смерть. Нелепы невозможность развестись с нелюбимой женой, уклад семейного быта, ханжество и дикость нравов... В комедии нет положительных героев. Положителен только смех. В совершенно новой роли предстал в фильме Марчелло Мастроянни — он в острой, почти гротесковой манере сыграл стареющего мужа, барона Чефалу, из окна уборной заглядывающегося на юную красавицу... Блистательный фильм. После него последовала «Соблазненная и покинутая». Сатира? Да, пожалуй, но в отличие от «Развода по-итальянски» здесь есть персонаж, которому, несмотря на всю нелепость его поступков, сочувствуешь от всей души. Это отец семейства — Винченцо Аскалоне,— умирающий в финале картины в борьбе за честь своей семьи, честь в том нелепом смысле, как ее понимают обыватели в Сицилии. Сколько сил — душевных и физических, сколько страсти, ярости, любви, негодования, сколько темперамента вложил герой в свою борьбу, чтобы все в их семье было, «как у людей».

Я думаю, что по своему жанру новый фильм Джерми ближе всего к трагикомедии. Вы смеетесь, вы непрерывно смеетесь, когда смотрите фильм, но вместе с тем вам и грустно. Грусть увеличивается от сцены к сцене. Какая нелепая жизнь! Какие нелепые оскорбительные обычаи и нравы, как примитивны и грубы страсти и вместе с тем какая за всем этим полнота жизни... Дышит зноем небо Сицилии, жизненные силы переполняют героев, переходящих от сонливости к бурному взрыву негодования, страсти. Здесь в Сицилии много едят, сладко спят, громогласно ссорятся, жарко любят, ненавидят, и церковная проповедь умеренности и благопристойности постоянно приходит в столкновение с темпераментом сицилийцев.

Вот об этом столкновении живого и мертвого и рассказывает картина, она защищает живое и зло бичует мертвое. Никакого ему снисхождения, мертвое казнится смехом! Сюжет фильма весьма прост. В доме Аскалоне трагедия. Жених старшей дочки — ленивой и сонной толстухи — соблазнил младшую, Аньез! Мало того что соблазнил, но теперь еще отказывается на ней жениться! Соблазненную и покинутую Аньез родители запирают на чердаке. Не разрешают ни с кем встречаться. Почему? Чтобы, боже сохрани, о грехе не узнали в городе, чтобы не было позора, чтобы никто не догадался о случившемся! Исправить дело берется отец. Сначала он пытается уговорить бежавшего соблазнителя добром, чтобы женился, потом его пробуют убить, потом... потом все предстают перед судом... И здесь неверный соблазнитель рассказывает судьям все наоборот — он уверяет, что это его обесчестила Аньез, его она силком затащила в кухню. Чудовищная, нелепая ложь. Все поражены, оскорблена Аньез, она больше не хочет видеть неверного любовника... События сменяются событиями... Страсти накаляются... А для улицы, для соседей героям надо делать вид, что все идет хорошо, все спокойно, все, «как у всех»... Но разве скроешь беду от любопытных?.. На улице мальчишки преследуют Аньез... Шепчутся соседки... Продолжает свою неистовую борьбу за честь семьи Винченцо Аскалоне... Вот он, чтобы найти замену для потерявшей жениха старшей дочки, идет в замок обедневшего барона. Он застает там страшное зрелище — в совершенно пустой комнате полуразвалившегося «дворца» на единственном колченогом стуле стоит барон, старательно прилаживая петлю, чтобы повеситься.

Винченцо хватает барона, тащит к себе в дом. Ну чем не жених! Вот только зубы плоховаты. Нужен дантист. Обо всем хлопочет неутомимый Винченцо... Все ради чести семьи... И когда хлопоты старика увенчиваются частичной удачей — в доме празднуют свадьбу Аньез и обманщика Пеппино,— как раз в тот самый день несчастный Винченцо умирает — не выдержало сердце... Он сам натягивает на себя простыню и просит друга, после того как все будет кончено, запереть комнату снаружи и никому не говорить о его смерти... Сегодня свадьба, сегодня должно быть веселье..

Вот и весь сюжет фильма. Решен этот сюжет с той простотой, какая под стать большому искусству: без вычурности, без модничанья, но с непобедимым талантом художника, любящего жизнь Сицилии и сицилийцев и знающего толк в жизни! Далеко не все приемлет художник в окружающей его действительности. Он восстает против мертвых обычаев, против несправедливости, лжи, ханжества, грубости нравов. Он восстает во имя Человека и его истинной чести. И это восстание Джерми прекрасно. Оно будет понято всеми, повсюду, где идет борьба живого и мертвого и где люди стремятся



Питер Финч, Энн Бэнкрофт и Джеймс Месон в фильме «Пожиратель тыкв» (Англия)

не уходить от жизни, а бороться за нее, бороться за победу в ней прекрасного.

Рядом с фильмом Пьетро Джерми многие картины фестиваля показались мне безжизненными, бесстрастными, я бы сказала, малокровными...

Удивительный талант у Джерми, может быть, кому-нибудь он и покажется грубоватым, лишенным полутонов, нюансов, но я нахожу его прекрасным именно потому, что ему присуща сочность красок, именно потому, что это талант ясный и громкий, что нет в нем модного шепота. Это талант народный, уходящий своими корнями в итальянское народное искусство.

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ЭТЮДЫ И ГРАЖДАНСКАЯ ТЕМА

Когда несколько лет назад я смотрела фильм Франсуа Трюффо «400 ударов», я думала — вот художник удивительно тонкий и вдумчивый, настоящий аналитик, с пристальным взглядом и умением обобщать виденное. Многого можно ждать от такого режиссера... Увы, последующие фильмы Трюффо принесли разочарование —ни «Стреляйте в пианиста», ни «Жюль и Джим» не оправдали больших надежд. Не оправдал их и последний фильм режиссера «Нежная кожа».

Это решенный в модной манере, снятый как бы скрытой камерой в гуще жизненного потока психологический этюд о любви. Рассказ о треугольнике: муж — жена — любовница. Сначала сюжет напоминает чеховскую «Даму с собачкой». Он развивается как история рядового адюльтера, переходящего, казалось бы, в большую любовь. Но это только сначала. Потом ассоциация с Чеховым исчезает, история становится банальной, а надуманный финал — жена убивает своего неверного супруга — сводит весь рассказ только лишь к случаю из жизни...

Мысль автора определяется в известной мере названием картины: герой (его играет хороший театральный актер Деллоне, обычно исполняющий роли в чеховских спектаклях)— человек с «нежной кожей»— оказывается перед лицом холодного эгоизма и истерической взвинченности. То, что он считал любовью, таковой не оказалось. Его любовь к стюардессе родилась и погибла. Девице она оказалась ненужной. Выстрел жены — это тоже не результат страданий любви, а ревность... и только.

Конечно, можно увидеть в картине Трюффо, как и в ряде других ей подобных, известную критическую направленность. Но все же эти картины остаются до крайности замкнутыми в узкопсихологических рамках. У авторов нет даже попытки внести в сюжет, в рассказ о любви гражданскую мысль, посмотреть со стороны на своих героев, поразмыслить — почему же они таковы, что делает их несчастными, почему мир так плохо устроен, что в нем нет места для любви, но зато много места для цинизма, равнодушия, эгоцентризма, истерики?

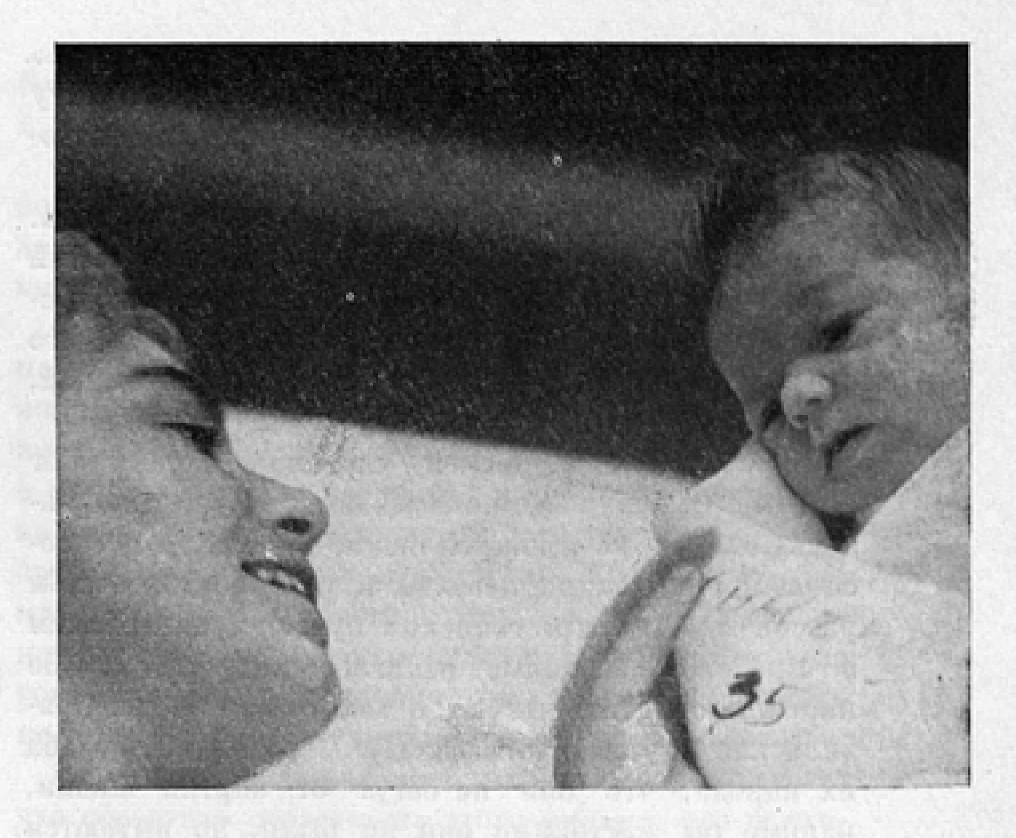
Таких картин, огорчительно замкнутых в сфере абстрактно-психологической, было немало на Каннском фестивале, но я укажу лишь еще на одну. Это картина английского режиссера Джека Клейтона «Пожиратель тыкв». Мы помним отличную, острую картину этого режиссера «Путь в высшее общество»— теперь в своем новом произведении он, как и француз Трюффо, ограничился рассказом о несчастливой семейной жизни без глубокого анализа причин этих несчастий. Муж, жена и семеро детей. Дом, как принято говорить, полная чаша... И все же фильм начинается и кончается сценами, показывающими крайне угнетенное состояние женщины, узнавшей о неверности мужа... Героиня вынуждена примириться с тягостным для нее положением вещей, но это примирение с обстоятельствами и с мужем не несет ей счастья.

История семьи, брака, как правило несчастного,— об этом ставится сейчас множество фильмов во всех странах, но чаще всего это лишь этюды, наблюдения за частными случаями, они лишены обобщений: замкнуты в себе, являются, так сказать, абстрактно-психологическими, и поэтому ни одна

из них не получает долгой жизни на экране... Они как бабочки-однодневки...

Но вот молодой американский режиссер Ларри Пирс показал на экране тоже семейную историю, но совсем иного толка... Фильм «One potato, two potatoes» (это слова из детской считалочки, буквальный перевод «раз картошка, два картошка...» — вроде нашей «эне-бене-рес...») многих заставил прослезиться. И я думаю, что ему суждена более длительная жизнь на экране.

Представьте себе не очень молодую, одиноко живущую женщину с ребенком. Уже несколько лет как муж ее бросил... И вдруг, когда она уже ничего для себя не ожидала хорошего в жизни, появился человек, который ее полюбил и которого она полюбила. Осуществилась ее мечта о тихой жизни на ферме в кругу семьи... Казалось бы, счастье? Нет, трагедия. Второй муж героини — негр. Отсюда страх, предчувствие несчастья. И оно приходит. При помощи суда первый муж женщины забирает девочку... Он не желает, чтобы его дочь росла среди черных... Все разрушено. Для матери это непоправимое горе. Авторы фильма мужественно поднимают свой голос против жестокой, унизительной жизни черных в Америке. И хотя мы видели творчески более сильные и глубокие по мысли фильмы о расовой дискриминации, такие, например, как «Скованные цепью» Стенли Креймера, фильм Ларри Пирса гуманен и гражданствен. Гражданствен! Вот что важно. Не равнодушен художник к жестокости окружающего его мира, не равнодушен! Он не приемлет мира как данность, не учит смирению, не призывает к бегству от жизни. Он занимает ясную критическую позицию, его семейная тема не отделена от темы гражданской!



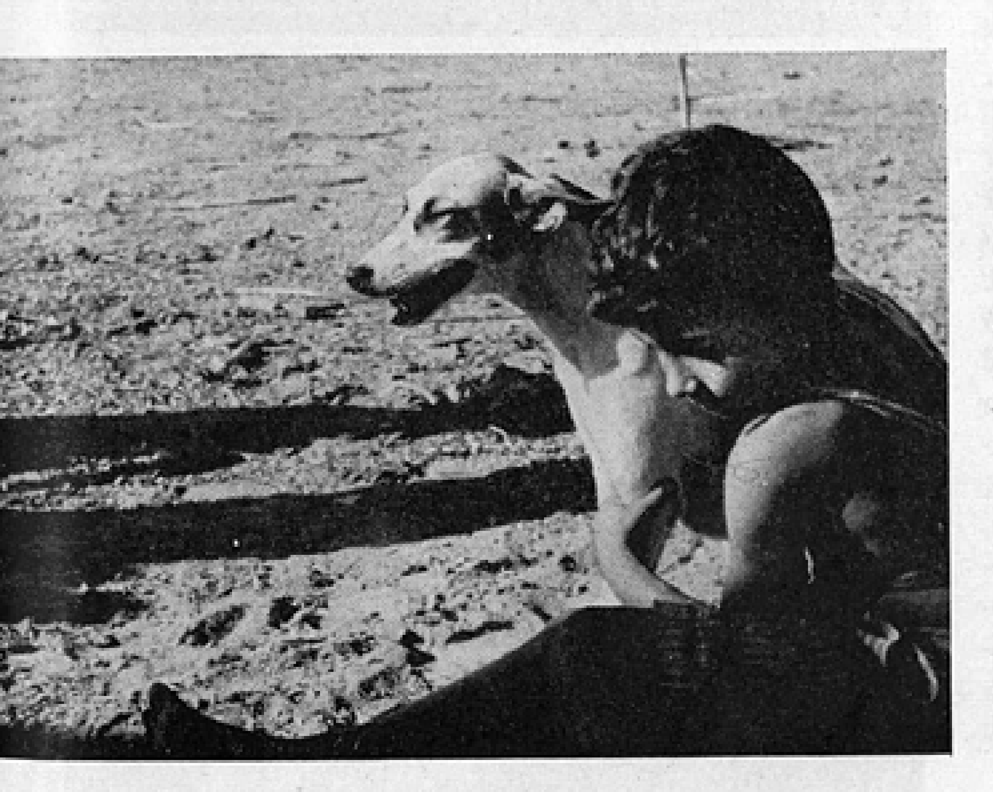
Эва Лиманова в фильме «Крик» (ЧССР)

Семейная тема! Разные решения знала в мировом искусстве вечная, как жизнь, семейная тема. Для нас, для нашего искусства в решении семейной темы есть свои отличные традиции: «Анна Каренина», «Три сестры», «Отцы и дети», «Дело Артамоновых». Семейная тема всегда была для нас темой гражданской по преимуществу... А теперь? В мире, полном политических, социальных, общественных страстей, можно ли изолировать людей, семью от всего происходящего, будет ли это правдой о современном человеке? Более чем когда-либо требуется сегодня ясная гражданская позиция художника, обращающегося к миллионам. Во имя чего? С какой целью? Что осуждая? Что возвеличивая? Никто не может уйти от ответа на эти вопросы.

Бразильские художники показали на фестивале в Канне две картины: «Засуха» режиссера Нельсона Перейра Дос Сантоса и «Черный бог и белый дьявол» режиссера Глаубера Роха.

Это суровые, горькие истории жизни крестьянских семейств, ищущих себе место под солнцем. «Засуха» рассказывает о том, как по высохшей, растрескавшейся от жары земле, ломая сухой кустарник, падая от усталости и голода бредут в неизвестность муж, жена, двое детей и собака. Над героями белесое небо, раскаленное солнце, под ногами бесплодная земля. Герои одиноки, несчастны. Плачут дети, когда отец убивает заболевшую собаку, — верного, единственного друга семьи. «Балеа,

«Засуха» (Бразилия)



Балеа!..»— кричат они, услышав выстрел отца... Животное умирает. Гаснут глаза, и теперь к нему без страха подбираются полевые мыши, за которыми собака раньше охотилась...

Фильм однотонен, но в этом, пожалуй, его сила. Все, что изображено в нем,— люди, пейзаж, самый характер действия говорит об одном — немыслима, тяжела, беспросветна жизнь бразильского крестьянина, она не может быть такой жестокой, не должна быть такой!

Во второй бразильской картине «Черный бог и белый дьявол» тоже показывается история крестьянской семьи, но решается она по-другому — в своеобразном сочетании легенды и реальности. Фильм рассказывает о крестьянском бунте, принимающем в Бразилии странные религиозные формы... Обе картины свидетельствуют о том, что молодых бразильских кинематографистов волнует судьба их народа, что они не бегут от картин жизни, какими бы жестокими они ни были, но пытаются в них разобраться. Скоро на наши экраны выйдет бразильский фильм «Обет». И все эти три картины («Засуха», «Черный бог и белый дьявол», «Обет»), объединенные общностью материала, темы, авторской позиции, образуют как бы трилогию о жизни бразильского крестьянства.

ПОБЕЖДАЮЩИЙ ГУМАНИЗМ

Искусство стран социализма было представлено на фестивале фильмами Венгрии, Польши, Чехословакии и нашими фильмами «Я шагаю по Москве» и «Белый караван».

О том, как прошел, какие отзывы в прессе получил фильм режиссера Г. Данелия, уже много писали. «Свежий ветер», «очаровательный, своеобразный фильм», «фильм, который дает радость», «фильм, несущий веселье», «фильм, полный прелести, изящества, музыки, свежести и юности»... Так и только так писала пресса во Франции и не только во Франции о фильме «Я шагаю по Москве». Хорошими были и отзывы о фильме Э. Шенгелая и Т. Мелиавы «Белый караван». Я не буду писать в данной статье об этих фильмах по существу, так как на страницах журнала оба фильма уже получили подробную и, как я думаю, справедливую оценку. Скажу лишь одно — оба фильма достойно представляли советскую кинематографию на международной арене, оба по-разному рассказали о жизни, о труде, о доброй и широкой душе человека нового мира.

Очень своеобразную и творчески интересную картину показали на фестивале венгерские кинематографисты. Фильм называется «Жаворонок», его поставил режиссер Ласло Ранощи по одному из лучших произведений венгерской прозы — роману



Анна Чепелевска и Александра Шлёнска в фильме «Пассажирка» (Польша)



Антал Пагер и Клари Толнаи в фильме «Жаворонок» (Венгрия)

Алексей Локтев, Никита Михалков и Евгений Стеблов в фильме «Я шагаю по Москве»



писателя Д. Костолани. Действие фильма происходит в маленьком провинциальном городке в конце XIX века. Подробно, внимательно воссоздана авторами грустная картина тупой провинциальной жизни, где хорошие, добрые люди живут одиноко, никем не понятые Старики и их взрослая некрасивая дочь — старая дева. Замкнуто доживают они свой век... Но однажды старикам пришлось выйти из своего убежища — и какая же бездна дешевой пошлости и всеобщего одичания раскрылась перед ними!

Превосходно сыграл венгерский актер Антал Пагер роль старика отца. Его исполнение отличалось своей продуманностью, тонкостью, правдой чувств.

Фильм «Жаворонок»— не только критический анализ прошлой жизни венгерской провинции. Его современное звучание состоит в том, что он, этот фильм, выступает в защиту красоты человеческой души, в защиту доброты и сердечности, внимания к людям. Фильм гуманен, он полон веры в человека, его критицизм сочетается с пафосом утверждения жизни, добра.

Чехословацкие кинематографисты привезли на фестиваль фильм молодого талантливого режиссера Яромила Иреша «Крик» (в Канне демонстрировался под названием «Первый крик»). Вокруг этого фильма идут споры, многие чешские критики считают «Крик» открытием новой чешской кинематографии, видят в нем полемику с фильмом «Крик» итальянского режиссера Микеланджело Антониони. У итальянцев фильм заканчивается криком погибающего человека, чехи заканчивают свой фильм первым криком новорожденного. Фильм не имеет точного сквозного сюжета, он построен как цепь разрозненных эпизодов — воспоминаний о прошлом женщины, находящейся в родильном доме, и как ряд сцен из жизни одного дня ее мужа, испытывающего естественное чувство волнения за жену. В этом стремлении к освобождению от сюжета я вижу слабость картины, ее этюдность, которую, по-моему, не нужно выдавать за принципиальную новацию. Как нельзя и восторгаться тем обстоятельством, что герои картины не имеют ясно очерченных характеров. Мне думается, что «Крик» — фильм в большей мере операторский, нежели режиссерский, и на последнем месте в нем оказался драматург...

Очень хорошо, по-новому показана Прага: жизнь большого города, ее ритм, ее особые приметы увидены художниками наблюдательными и вдумчивыми, от которых многого можно ждать впереди.

Сильную, умную, талантливую картину показали на фестивале поляки. «Пассажирка» погибшего режиссера Анджея Мунка вернула зрителей в годы войны. Она подняла огромную гражданскую тему о моральной ответственности тех, кто не имеет права забывать о совершенных злодеяниях. Фильм, сочетающий отснятый Мунком кинематографический материал с фотографиями, рассказал одну из страшных историй в лагере смерти. Об этой картине надо говорить много, подробно, серьезно, возвращаясь ко всему, что было снято Анджеем Мунком раньше.

В настоящей статье мне хочется лишь сказать, что серьезная страстность этого фильма, его психологизм, не изолированный от гражданской мысли, а органично сочетающийся с ней, был великим контрастом множеству фильмов каннского экрана, тем картинам, в которых воплотилась идея бегства от жизни, идея создания ненужных народу псевдопсихологических или откровенно антигуманистических фильмов.

Польский фильм получил премию ФИПРЕССИ (Международной ассоциации кинопрессы) — это было справедливым признанием значения, силы и таланта «Пассажирки».

●

Идет спор на экране. Спор, нередко переходящий в открытую борьбу. Борьбу между подлинным реалистическим и гуманистическим искусством, стоящим на службе человека, и псевдоискусством, опирающимся на реакционную идеологию старого мира.

Участники и гости Каннского фестиваля не были простыми свидетелями этой борьбы, они принимали в ней участие. Боролись фильмы, сталкивались мнения, дискуссии выплескивались на страницы газет. А в итоге? Борьба продолжается, и лучшим оружием в этой борьбе явятся наши новые фильмы, полные жизни, реализма, утверждающие величие человека.

«ЭЛЕКТРА»

(Греция)



Если обращение кинематографа к драме — явление довольно обычное, то, вообще говоря, права его здесь с театром явно неравны: экранизация всегда в какой-то мере отход от подлинника, всегда его уже, так сказать, вторичная, «послесценическая» интерпретация. Но в одном случае, как нам кажется, права театра и кино на драму, на произведение чисто сценическое, уравниваются. Мы имеем в виду античную драму или, если говорить применительно только к данному случаю, трагедию.

Ибо — не говоря уже о том, что мы можем лишь весьма предположительно представить себе первозданное и по-настоящему единственно реальное звучание творений Эсхила, Софокла, Еврипида, — сами стихии античного театра и сегодняшнего настолько различны и во многом даже разнородны, что почти любая, за редчайшими исключениями, постановка античной драмы в современном театре становится тоже ее как бы своего рода «экранизацией», «пересказом». Возможности же кинематографа здесь попросту еще совершенно не выявлены, хотя родственность поисков трагедийной монументальности в кино и попыток вернуть театру античную трагедию в масштабах, более близких к первозданным, очевидно, много глубже, чем может показаться на первый взгляд.

В современном греческом театре была проделана большая работа, чтобы добиться более полного, более близкого к первозданному звучания античной трагедии на сегодняшней сцене. Вся работа Михалиса Какоянниса — режиссера и сценариста — в «Электре» опирается на новейший опыт греческого театра в этой области. И вместе с тем режиссер идет своим путем, настойчиво ищет возможности своего, особого — чисто кинематографического подхода к раскрытию Еврипида.

Фильм Какоянниса — экранизация очень смелая и в немалой степени вольная в отношении к тексту. Но это хорошая, нужная и умная вольность режиссера, влюбленного в творение, к которому он обращается, художника кинематографа, понимающего, что без некоторого насилия над сценической формой этого творения достоянием экрана великую трагедию Еврипида не сделаешь. Важно было только, чтобы такое «насилие» распространилось лишь на то в трагедии, что было приспособлено к сценической условности. Уже хотя бы по одному этому экранизация Какоянниса неизбежно должна была стать избирательной — фильм знакомит зрителя не столько собственно с трагедией Еврипида, сколько с ее героиней. Объем трагического действа, таким образом, предстает в фильме в заметно сокращенном виде. Электра же и ее судьба — резко укрупненным планом.

Съемки фильма велись большей частью на развалинах древних Микен и в прилегающих к ним окрестностях. И это дало фильму живую, тесно замыкающую происходящее топографию, становящуюся очень своеобразным, неожиданно точным и выразительным пластическим эквивалентом единства места действия в античном театре: царство Агамемнона с его деревенским укладом и бытом предстает сразу все как на ладони, из конца в конец рукой подать, и у зрителя возникает ощущение, что чуть ли не в каждом из кадров просматривается по меньшей мере добрая четверть всего «великого царства микенского». Сцена исчезает, единство же места действия, таким образом, как бы заново мотивируется и по-новому, уже чисто кинематографически, материализуется для зрителя. И случается вещь удивительная, казалось бы, просто невероятная: оказывается, сойдя со сценических подмостков на каменистую землю самой Эллады, трагедия может двигаться, почти не изменяя своей глубинной структуры, своего ритма. Но ее движение внешне почти незаметно, включено в русло кинодраматургии. Это ясно уже в прологе.

При всей своей простоте и сжатости он на редкость точен и емок — рассказ о возвращении Агамемнона с победой из-под Трои, о страшном преступлении Клитемнестры и Эгисфа, убивающих великого вождя ахейцев, не дав ему даже закончить первое омовение после долгой и трудной дороги, об осиротевших Оресте и Электре, выданных на милость жестокой судьбе. Буквально несколько кадров. Всего несколько — зато таких сильных! — подробностей. Шлемоблещущий герой, появляющийся вдали, быстро идет во главе усталого, поредевшего войска. Прекрасные, мощные, как у атлета, беспощадные белые руки Клитемнестры, перехватывающие у любовника сеть, в которой, словно вытащенная из воды чудовищная рыба, бьется опутанный этим неводом Агамемнон, предательски застигнутый врасплох в бассейне и уже видящий над собой занесенный Эгисфом смертоносный топор. Десяти - двенадцатилетний Орест, самозабвенно наносящий в этот самый момент мечом отца удар по легендарному щиту, сложенному усталым от подвигов победителем у мирного домашнего порога,— частые, звонкие удары, мерные, как набат, заглушающие вопль животного ужаса, звуки борьбы, стук топора убийцы в царских покоях, — львенок, брошенный родителями и беспечно играющий, предоставленный самому себе, на краю кратера вулкана. Все это образы и по духу и по силе несомненно еврипидовские, как бы образы и фрагменты трагедии еще в преддверии ее подчинения ограничениям сценичности в материале и красках, образы и фрагменты трагедии, стихия которой еще не укрощена гармонизацией в соответствии с жесткими канонами условности античного театра.

Дальше действием всецело завладевает Электра — Ирен Папас. Ибо все предыдущее было лишь подготовкой ее появления, ее выхода на экран.

С поистине потрясающим исполнением этой изумительной трагической актрисой роли Электры на сцене многие наши зрители успели познакомиться во время гастролей современного греческого театра

в Москве. В фильме же актриса показала, что ресурсы роли далеко не исчерпаны ею в театре, хотя сам по себе образ еврипидовской героини отнюдь не многогранен и если при том все же необычайно труден и сложен, то именно своей глубиной.

Непреклонная и несгибаемая в своем неизбывном и ни с кем не разделенном горе, в немом одиноком отчаянии, Электра, томящаяся в ожидании брата — свершителя высшего правосудия, Электра попранная и униженная — образ тончайшей, одухотворенней поэзии. В ней — в упругой гибкости всей ее тонкой фигуры, в настороженных поворотах головы, в трепетной тревожности — действительно что-то от черного лебедя, отбившегося от стаи, одичавшего, недоверчивого. И только когда в чужеземце, пришельце из далеких краев, она узнает брата — своего героя, своего бога, только тогда узнаем мы, какая железная воля противостоит убийцам отца. Все сомнения и колебания Ореста смахиваются ею походя с такой царственной непререкаемостью, с такой выстраданной убежденностью и уверенностью высшего нравственного авторитета, в решающий момент в ней столько стоицизма, что, кажется, она, одна только она, Электра, а не Орест творит это чудо: возмездие, уже как будто невозможное, неосуществимое. Да так оно и есть: Орест — лишь послушное орудие воли, превышающей его собственную, нравственной силы более высокого порядка, страсти, недоступного ему накала, ибо у него — только храбрость и крепкая рука бойца, только благородное прямодушие мужчины, твердость исполнителя долга, а не вдохновение мстителя... Но подлинной вершиной игры Ирен Папас становится в фильме прощальное слово Электры над трупом убитого Орестом Эгисфа.

Она произносит этот монолог тихо-тихо. Уже светает. Но еще дымится множество факелов. Молча стоит увенчанный лаврами победителя Орест — новый царь Микен. И прощанием Электры со злейшим из врагов Ирен Папас убеждает: ненависть и презрение, копившиеся в бессильных слезах, выпестованные лихорадочной бессонницей, ненависть и презрение, владевшие всеми помыслами, иссушавшие сердце, могут открывать и изливать себя с той же целомудренной робостью, страхом говорить о себе, как и самая чистая любовь, самое беззаветное поклонение, таившиеся в сердце человеческом годами. Вот почему после каждого клеймящего словца, обращенного к мертвому, Электра так покорно потупляется, так стыдливо умолкает, чтобы потом поднять на него глаза со смущением школьницы на первом свидании, и кажется, еще миг — и это заклятие ненавистью и презрением отхода в мир теней злейшего ее врага, которому и мертвому нет прощения, превратится в заплачку, и Электра в изнеможении прильнет к нему, умоляя не уходить, остаться, услышать все, что накопилось у нее на сердце. В ее обличениях звучит отпевание ее горя, ее ненависти, которые уже никогда не достигнут слуха мучителя, почти тоска по ушедшему, не услышавшему ее последнего напутствия. Такова кульминация развития образа Электры у Ирен Папас. Потому что в момент подготовки убийства Клитемнестры, заманивания ее в смертельную западню на экране Электра уже не столько одержимая мстительница, сколько невольница долга, и все ее обвинения в лицо матери, идущей, сама того не зная, на смерть, — не вопль исстрадавшейся души, а подстегивание собственной слабеющей решимости, заговаривание собственных колебаний, это уже не безответственность всеистребляющей, как восставшая стихия, страсти, а доводы рассудка, не дающего свершению правосудия остановиться на полпути, отступить перед главным шагом. Таково же в конечном итоге и общее истолкование всей трагической коллизии «Электры», всей трагедии Еврипида Ирен Папас и Михалисом Какоянисом.

Электра и Орест, хотя его роль здесь, скорее, второстепенна, совершают ужаснейшее из преступлений — матереубийство. И все-таки мы, потрясенные до глубины души, не находя прощения, упорно ищем им оправдания. Мы оплакиваем их участь и сочувствуем их борьбе, хотя и знаем, она может окончиться — руками в крови преступной, нераскаянной матери, которые молча протянут друг другу преступные и тут же на месте выносящие себе приговор брат и сестра. И не прощая их, мы все-таки всей душой хотим одного — чтобы нам была доказана хотя бы неизбежность их деяния или, наконец, представлено хоть одно доказательство непреложности того, что восстановление справедливости — таково их несчастье — оставляло им только этот путь, не позволяя свернуть с него никуда. Почему же мы так хотим этого, несмотря ни на что, — даже в тот страшный миг, когда слышим вопль убиваемой родными детьми матери, от которого кони рванули и с испуганным храпом дико понесли громыхающую по пустынной дороге оставленную Клитемнестрой колесницу?

Потому что Электра и Орест — дети. Так отвечают нам Ирен Папас и Какоянис... Дети, у которых отняли детство и юность, которых после того, как они стали почти буквально свидетелями бойни, устроенной отцу матерью в сговоре с любовником, затравили до последнего, ожесточили, превратили в двух одичавших, озлобленных зверят, уже отвыкших от законов человеческих и не внемлющих голосу родства по крови. Кто же против них, на кого они восстают?

Коварная и жестокая, по-женски многоопытная, обольстительная и страшная — равно и в слепоте своих поздних страстей и во всесилии своей ледяной, железной рассудительности — Клитемнестра. Но она намечена в фильме лишь эскизно: неживые, вызолоченные верхние веки, зловеще насурмленные нижние, мертвая ровность белил... не лицо — лик, маска, и если Электра и Орест являют словно оживший на экране мрамор царственной лисипповой головы юноши Александра и прекрасной девичьей головы из Антиума, то лицо Клитемнестры — это маска из слоновой кости и золота на храмовых статуях богинь, лик сфинкса из архаической терракоты. Вот, по существу, и вся Клитемнестра в фильме — она почти нереальна, почти абстракция. Но тем резче выступает на первый план Эгисф с его немужественным изяществом профессионального соблазнителя, с надменной кривой улыбкой на слащаво красивом, жестоком лице — живое зло во плоти и крови.

Он очерчен в фильме великолепно, с законченностью психологического типа — царственный сутенер, который будет преспокойно и превесело плескаться в том самом бассейне, в котором он зарубил Агамемнона, будет пить из его кубков, спать на его постели. Потому что это в равной степени и дикий зверь, страшный своей свирепостью и силой, которой нельзя не любоваться, и просто грязная скотина. И уж во всяком случае не честолюбец, рвущийся к власти ради власти, вершения государственных

дел — что ему до них? — быть царем для него значит лишь бражничать с подобострастно заглядывающими в глаза прихлебателями да путаться с непотребными девками... Когда зло так подчеркнуто откровенно в своей грубости, когда низменность его так издевательски «натуральна», оно втройне невыносимо, втройне омерзительно, вид его гнетет, сводит с ума, так что на стену полезешь, волком взвоешь. Так Эгисф совершенно заслоняет в фильме Клитемнестру, превращает ее в собственную тень, сводит ее самостоятельное значение на нет.

И перед ними Электра с Орестом — действительно только дети, и это подчеркнуто в фильме с резкостью, на которую способен только кинематограф. И не убить Клитемнестру при этих условиях, как ни ужасно это свершение, просто нельзя и, более того, даже преступно — Эгисф должен быть вырван начисто, истреблен под корень. И тогда нам остается только ужасаться обреченности этих двух детей, ставших орудием справедливости, которая может быть восстановлена только такой страшной ценой.

Такое истолкование великой трагедии не только по-настоящему оригинально, но и в высшей степени гуманно и не может не подкупать своим стремлением во что бы то ни стало спасти нравственное лицо героев, отстоять чистоту их помыслов. Истолкование, не могущее не соблазнять и в плане чисто эмоциональном. Мы не только готовы принять, но нам и хотелось бы принять всю эту трагедию только так. И мешает только одно—истолкование это не сходится с Еврипидом, и его относительная убедительность зиждется на допущенной из самых добрых человеческих чувств, но все же недопустимой перестановке.

Нет, не Эгисфу в первую очередь, а Клитемнестре, матери, жаждет отмщения Электра всеми фибрами души, не из-за Эгисфа, а из-за Клитемнестры помутился для нее белый свет, и ненависть не к нему, хотя и он ненавистен нестерпимо, а именно к Клитемнестре мучит Электру. Откуда же эта ненависть, которой мало одного только восстановления справедливости, а нужна и желанна расправа самая первобытная?

Убийство Эгисфа — по страсти, убийство Клитемнестры — «не своей волей», а лишь по велению долга. Так представлена внутренняя диалектика действий Электры и Ореста в фильме. Но логика еврипидова трагического действа не допускает с собой подобных шуток, ибо если этот великий знаток роковых сцеплений сил, действующих из глубин сердца человеческого, замкнув в очередной трагедии круг борения воль и страстей, ставит свое железное «нет спасения», то спасения и правда нет, и не пытайтесь перехитрить бессмертного властителя трагедии — будет еще хуже. Ведь стоит попытаться, как это делает Какояннис, подставить на место Клитемнестры Эгисфа, как матереубийство становится еще страшней, чем у Еврипида, — оно перестает быть неизбежным, ибо уже не диктуется неукротимым пароксизмом страсти. Эгисф убит, и раз все зло было главным образом в нем, чего же больше? Наш собственный здравый смысл внушает нам: если так, то после смерти Эгисфа достаточно было изгнания Клитемнестры — наконец, все что угодно, только не эти руки детей, обагренные кровью матери, пусть даже преступной и трижды заслужившей смерть, но все-таки матери! Великие потрясения и ужасающие нас человеческие катастрофы великих трагедий нередко, словно парализуя, заставляют нас сомневаться в правомерности приложения к ним мерок нашего здравого смысла. Но ведь Еврипид не только допускает участие в сопереживании с его героями нашего здравого смысла, но и взывает к нему. Что, разве они из другого, чем мы, теста сделаны, что ли! Ведь тогда и трагедия попросту теряет человеческий смысл. Так построение Какоянниса рушится — расплата за своеволие! — на головы его же героев. У нравственной правоты его Электры остается одна, последняя, но, казалось бы, такая надежная подпорка — чувство долга.

Но разве античная этика была так беспощадна? Не была! Как ни сурова, как ни бескомпромиссна, но такой жестокой, такой бесчеловечной она не была. И это подтверждает в первую очередь сам Еврипид, потому что вопль хора, когда свершается убийство Клитемнестры, — это крик ужаса, а не громовой ликующий вопль во славу свершившейся справедливости, это полное отчаяния «горе нам!», а не победоносное «свершилось наконец!»

Любое ослепление Электры насчет веления долга оставляло бы для нас возможность нравственного ее, пусть даже частичного, оправдания. Увы, труд по расшифровке Электры исследователей, гораздо более искушенных в знании и сердца человеческого и самой жизни, сердцеведов, вооруженных гораздо более совершенными «миноискателями», чем наш грубый щуп логических выкладок по схемам элементарной психологии, поиски подлинных разведчиков в этой области свидетельствуют, что убеждение насчет веления долга могло в данном случае лишь искусственно внушаться себе Электрой.

Мы имеет в виду прежде всего, разумеется, драматическую трилогию Юджина О'Нила «Траур идет Электре» — эту гениальную попытку растворить коллизию и характеры трагедии Еврипида в типичных ситуациях американской жизни, так сказать, заново «открыть» «Электру» в типично американских характерах, типично американских конфликтах повседневной жизни. Мы не будем останавливаться на характеристике этого психологического шедевра, отметим лишь, что, несмотря на многие его редкие красоты, «Электра» осталась «Электрой», получилась тоже как бы своего рода «экранизация» творения Еврипида. Для нас важней другое: то, что работа — шестилетняя, не забывайте! — драматурга над трилогией во многом свелась к «испытанию сердца» Электры, к исследованию, проверке и перепроверке одних частностей другими и каждой целым — черты за чертой, мотива за мотивом, побуждения за побуждением — всех личных, психологических и нравственных данных Электры у Еврипида, к проверке всех нитей, протянутых в ее душе, всех узлов, всех сплетений и разрывов. Это беспримерное исследование было проделано О'Нилом во всеоружии точных знаний новейших достижений психологии и живых наблюдений, интуиция на каждом шагу перепроверялась логикой, логика — непосредственным огромным опытом жизни, знания людей. В результате О'Нил пришел к выводу, что ненависть Электры к матери во всем еврипидовском объеме этой страсти не может быть объяснена только преступлением Клитемнестры и гонениями, пережитыми Электрой: во всем отношении Электры к Клитемнестре, утверждал О'Нил, сказывается такая опытность сердца в ненависти, которая возможна, только если она п р е д ш е с т в о в а л а всем этим потрясениям еще задолго, коренясь в каком-то более раннем и длительном антагонизме между матерью и дочерью. В каком? О'Нил нашел ответ, до конца убедитель-

ный лишь в контексте его трилогии, поэтому отметим только, что, попытавшись прослушать эту тайну Электры с помощью «комплекса Электры», пресловутого фрейдовского тезиса о врожденном влечении дочери к отцу и ненависти к матери, великий драматург современности отверг эту подсказку как явно не выдержавшую строгой проверки.

Нам, разумеется, и в голову не приходит ставить О'Нила в пример Какоянису — каждый идет своим путем, да и творческие возможности их слишком уж несоизмеримы. Но прослушанная в такой гигантский «усилитель», как трилогия О'Нила, эта хотя бы наполовину раскрытая тайна Электры перестает быть тайной — добытая художником для своего творения, она становится общим достоянием. Ее нужно лишь объяснить, что для художника значит домыслить с достаточной степенью психологической убедительности, как это сделал тот же О'Нил в своей пьесе. Какоянис же, вместо того чтобы домыслить, сделал попытку переосмыслить предложенные Еврипидом обстоятельства.

Нельзя не признать, что постановщик, предполагающий экранизацию, в какой-то мере упрощающую античную трагедию, получает тем самым право на некоторые вольности в отношении к подлиннику. Но на столь кардинальные его «исправления» — вряд ли. Тем более что, как мы постарались показать, это в общем малоэффективно даже при той очень свободной интерпретации Еврипида, которую он выдвигает. Еврипид остается нам ближе, потому что он верит в право своих героев на наше участие, смотря на них открытыми глазами. Какоянис же, чтобы внушить себе и нам веру в то же еще большую, чем у их творца, должен для этого верить в них уже с закрытыми глазами. Но надо ли пытаться превзойти Еврипида верой в его героев? Не значит ли это пытаться остановить, вернуть вспять Еврипида, продолжающего и поныне именно открывать людям глаза на тайны сердца человеческого? И когда в конце фильма трагические брат и сестра — эти две частицы одной души, сошедшиеся на миг, чтобы расстаться навсегда, — расходятся, он — горѐ, поднимаясь по крутому склону, она — долу, по бесконечно долгому, пологому спуску — словно две вечно повторяющиеся в жизни фазы, никогда не могущие быть одновременно: взлет и возвращение на землю, начало и конец,— то это снова возвращение фильма к Еврипиду, на каменистую землю античной трагедии. Это снова большое дыхание великого подлинника, снова блестящая удача экранизации.

«Электра» — первая картина из задуманной Какоянисом кинотрилогии по Еврипиду («Ифигения в Авлиде», «Электра», «Орест»). В ней найдены очень интересные решения, открывающие прямой путь кинематографа к античной трагедии. Прямой, но еще отнюдь не близкий и, видимо, все более трудный — чем с большей прямотой будет режиссер подходить к подлиннику, чем в более полном объеме будет стараться охватить благодарную многосложность его великой простоты.

В. Неделин

ФЕСТИВАЛЬ В БЕЛГРАДЕ

В столице социалистической Югославии Белграде состоялся XI фестиваль югославских документальных и короткометражных фильмов. В нем приняли участие 14 киностудий и киноорганизаций.

Жюри фестиваля во главе с режиссером Душаном Вукотичем отобрало для участия в конкурсе 61 фильм, а остальные 43 демонстрировались вне конкурса. Вне конкурса был показан также ряд фильмов зарубежных стран. Советский Союз был представлен фильмом «История одного преступления».

Дирекция фестиваля совместно с объединением кинорежиссеров и сценаристов Югославии провела диспут «за круглым столом» по проблемам короткометражного фильма.

Жюри единогласно присудило три главные премии фильмам: «Только позднее я начал расти» (режиссер С. Занинович, киностудия «Застава-фильм», Белград), «Дожди страны моей» (режиссер М. Штрбац, киностудия «Дунав-фильм», Белград), «Люди на колесах» (режиссер Р. Сремец, киностудия «Загреб-фильм»).

За лучший фильм, показывающий революционное прошлое народов Югославии, премия присуждена картине «Петр Шимага-Шуйский» (режиссер С. Драганич, загребская студия «Зора-фильм»), за фильм по вопросам культуры и искусства—«Начало отечественного фильма» (режиссер Б. Ранитович, киностудия «Загреб-фильм»).

Кроме того, премии фестиваля присуждены режиссерам П. Джорджевичу за текст к фильмам «На кофе у Маглаю» и «Девушки без парней», Н. Майдаку за фильм «Моравский триптих», Б. Довниковичу за мультипликационный фильм «Без названия», А. Обреновичу и Н. Станковичу за фильм «После утренней трагедии», оператору И. Вукасу за фильм «Люди на колесах». Несколько фильмов получили специальные дипломы фестиваля.

За лучший фильм информационно-пропагандистского и экномического жанра получили премию авторы фильма «Там, где льется медь» Света Павлович и Миодраг Сукиясович.

Г. ШУМИЛОВ

ЕЖЕДНЕВНО — 54 МИЛЛИОНА ЗРИТЕЛЕЙ

В опубликованном недавно отчете ЮНЕСКО «Информация во всем мире» содержатся данные, касающиеся производства и проката фильмов в мире.

Ежедневно 54 миллиона зрителей посещают 212 тысяч кинотеатров и много тысяч передвижек.

Производством фильмов сегодня занимаются 45 стран (против 25 в 1954 году). 26 из них делают не менее 20 полнометражных картин в год. Япония, Индия превосходят США по уровню кинопроизводства.

Число кинотеатров после 1954 года удвоилось.

В отчете подчеркивается, что наибольшая посещаемость кинотеатров отмечается в СССР.

Более 90 стран Африки, Азии и Латинской Америки не имеют даже двух кресел на 100 человек населения, что рассматривается ЮНЕСКО как минимум.



БОЛГАРИЯ

«Человек бежал из гитлеровского концлагеря. У беглеца не было имени, он был Человек с цепью. И те, кто помогали ему, не имели имени — это была Человеческая солидарность. И хотя фашистский закон три раза осудил человека на смерть, люди не признали этого приговора и трижды присудили его к жизни: пусть живет, пока не восстановит свое сожженное полицией село; пусть живет, пока село не расцветет; пусть живет, пока не вернется улыбка на лица детей. И он остался жить, потому что так хотел Народ».

Так рассказывает о своем новом сценарии «Цепи» болгарский драматург Анжел Вагенштайн.

Постановку фильма «Цепи» осуществил на Софийской киностудии молодой режиссер Любомир Шарланджиев. Главную роль в фильме играет Васил Попилиев.

●

Режиссер Борислав Шаралиев начал работу над фильмом «Мужчины». Сценарий написал Георгий Марков по своему одноименному роману, поднимающему острые морально-этические проблемы современности.

ВЕНГРИЯ

Повесть Имре Вадаша «Ведь я же пришел» экранизирует режиссер Миклош Янчо. Это кинорассказ о судьбе двух солдат — русского и венгра, встретившихся после освобождения страны.

●

Йожеф Шоймар и Пал Золнаи ставят фильм на современную тему под названием «Четыре девушки в одном дворе». В фильме снимаются Миклош Габор, Мария Паррадь, Сильвия Даллош, Анна Надь, Мари Теречик.

●

Режиссер Фридеш Бан снимает фильм «Фальшивомонетчик» по мотивам одноименного сатирического произведения Лайоша Толнаи (сценарий Имре Бенчика). Действие фильма происходит во времена австро-венгерской империи.

В главных ролях: Йожеф Ференц, Янко Борсем, Шандор Печи, Ласло Кеми, Хильда Гобби, Ласло Унгвари, Золтан Грегуш, Иштван Эгри.

ИСПАНИЯ

Хуан Антонио Бардем руководит съемками совместного испано-франко-итальянского фильма «Механические фортепиано». Среди исполнителей главных ролей: греческая актриса Мелина Меркури, западногерманский актер Харди Крюгер, француз Жан Серве. Сценарий фильма написал Анри-Франсуа Рей, автор одноименного романа.

●

Луис Берланга снимает в Мадриде одну из трех новелл фильма «Комбинаторы». В ней рассказывается о деревенском простаке, которому два жулика ухитряются продать городскую трамвайную линию со всем инвентарем. Во второй новелле главную роль исполняет Эдуардо Де Филиппо. Это история пройдохи, который, лежа в больнице, использует рентгеновский снимок другого, смертельно больного человека, чтобы организовать сбор денег и подарков в свою пользу. Третью новеллу снимает во Франции режиссер Жан-Клод Руа. Она рисует кипучую деятельность одной из многочисленных матримониальных контор, куда в поисках мужа обращаются легковерные пожилые дамы.

ИТАЛИЯ

К двадцатилетию освобождения Италии от фашизма создан полнометражный документальный фильм «Дни гнева» («Партизанская война»).

Авторы фильма задались целью использовать подлинные кинодокументы, снятые в дни борьбы с фашизмом. Это решение потребовало огромного труда и длительной подготовки. В течение более чем трех лет бывшие участники итальянского Сопротивления Маурицио Милан, Джованни Канаверо и Джанни Долино вели розыски в киноархивах и военных музеях крупнейших европейских стран, а также в архивах частных лиц. В результате самоотверженной работы авторам фильма удалось собрать более 30 тысяч метров ценнейшего материала, монтажом которого занялся крупнейший специалист этого дела Марио Серандрей. Дикторский текст написал известный писатель Итало Кальвино совместно с Паоло Сприано. Музыкальное сопровождение Джанкарло Кьярамелло.

Авторы долго не могли найти продюсера. Поэтому для создания этого фильма был организован «Кооператив имени 25 апреля», в который вошли бывшие партизаны, представители городов и местечек «красных» областей Италии и другие.

Итальянская прогрессивная кинокритика отмечает, что фильм «Дни гнева» как никогда полно охватывает тему Сопротивления фашизму. Многие эпизоды явились неожиданностью для зрителей: никто не мог предполагать, что такие моменты, как нападения партизан на гитлеровские транспорты, молниеносные налеты на немецкие штабы и стычки с захватчиками, были в свое время засняты отважными операторами-любителями и могли сохраниться.

Фильм начинается словами диктора: «Это рассказ о величайшем в истории пожарище, охватившем всю Европу, рассказ о том, как народы сумели его укротить и подавить».

В целом, отмечает критика, фильм «Дни гнева» имеет непреходящее политическое значение не только как исторический документ, но и как свидетельство того, что народы Европы не склонили и никогда не склонят голову перед фашизмом.

●

«Сопротивление и кино в Европе» — называется кинофестиваль, проводящийся в Милане Комитетом по празднованию двадцатилетия Сопротивления и Итальянской фильмотекой. Показ кинопроизведений, посвященных движению Сопротивления и партизанской борьбе, был открыт фильмом «Террорист» режиссера Де Бозио. За ним последовали фильмы — от «Рима — открытого города» и «Солнце еще всходит» до «Четырех дней Неаполя» и ряда малоизвестных документальных лент. Это «Наша война» Латтуады, «Письма приговоренных к смерти участников Сопротивления» Форнари, «Убийство Маттеотти» и



«Братья Росселли» Ризи, «Прах памяти» Кальданы, «Ложь о Марцаботто» Ди Карло, «Вдовы из Педескалы» Де Грегорио и «Партизанский отряд» Феррары.

Из иностранных фильмов демонстрируются «Радуга» Марка Донского (СССР), «Последний этап» Ванды Якубовской (Польша), «Битва за тяжелую воду» Древиля и Вибе-Мюллера (Франция—Норвегия), «Козара» Булайича (Югославия) и другие фильмы — венгерские, чехословацкие, датские, шведские, бельгийские, а также новые французские короткометражные ленты.

●

О трагедии глухих итальянских селений, обезлюдевших в результате войн, фашизма и нынешней политики клерикалов, повествует фильм под названием «Последние». Последние крестьянские семьи еще цепляются за клочки родной земли, но она давно уже не в состоянии их прокормить...

Сценарий фильма написан в несколько неожиданном соавторстве социалиста Вито Пандольфи и монаха Давиде Турольдо. В значительной мере это биография монаха, повесть о его тяжелом детстве, полном лишений и недетских переживаний.

Фильм этот является также дебютом Вито Пандольфи как режиссера-постановщика. Он снимал в нем не профессиональных актеров, а фриуланских крестьян. Оператор фильма— Армандо Нануцци, музыка Карло Рустикелли.

«Последние», по отзывам прогрессивной печати, представляют собой редкое по искренности, скромности и впечатляющей убедительности зрелище. Фильм идет с большим успехом на многих европейских экранах.

●

Премьера нового фидьма «Горькая жизнь» Карло Лидзани состоялась не в Риме или Милане, а в Карпи, одном из «красных» городков Северной Италии.

Поставленный по сценарию Серджо Амидеи и Лючано Винченцони, написанному по мотивам романа Лючано Бьянчарди, фильм этот в сатирическом плане показывает призрачное «экономическое чудо» и итальянский неокапитализм, его тлетворное влияние на души людей. В центре фильма — анархически настроенный провинциальный интеллигент Лючано Бьянки. Он приезжает в индустриальную столицу с намерением взорвать небоскреб из бетона, алюминия и стекла, в котором помещается фирма, на чьей совести жизнь сорока трех горняков, погибших в шахте на родине Бьянки. Но поступив на работу в эту фирму исключительно с «подрывными» целями, Бьянки незаметно для себя оказывается втянутым в ее «систему» и, находясь в полной от нее зависимости, вскоре забывает о своем намерении отомстить за земляков. Героя фильма играет Уго Тоньяцци, его жену—Джованна Ралли.

На премьере фильма, тепло принятого зрителями, Лидзани поделился своими творческими планами на будущее. Он намерен снять фильм о героической жизни и гибели Патриса Лумумбы. Помимо того Лидзани давно уже вынашивает планы создания фильма о славных итальянских партизанах — Альчиде Черви и о его семи сыновьях, погибших в борьбе за освобождение Италии от фашизма. «Это будет не мемориальный фильм, а боевое, созвучное нашим дням произведение, обличающее чудовищное зло, которое приносят людям война и милитаризм»,— сказал Лидзани. Третий фильм этого талантливого и смелого режиссера должен рассказать о падении савойской монархической династии в Италии.

КУБА

Режиссер Томас Гутьерес Алеа работает над фильмом по роману гаитянского писателя Румена «Роса». Действие фильма происходит на Гаити в начале нынешнего века.

МЕКСИКА

Вышла в свет книга известного кинокритика Эмилио Гарсиа Рьера «Мексиканское кино». В прогрессивной печати отмечается, что Рьера — лучший знаток истории мексиканского кино, а его монография, написанная в итоге многолетнего труда, представляет собой нечто значительно большее, чем просто собрание ценных фактов и прочная база для дальнейших исследований на эту тему.

Автор дает в своей книге творческие портреты известных кинорежиссеров и характеризует их наиболее значительные работы.

ОАР

Недавно состоялась торжественная церемония основания киноцентра Объединенной Арабской Республики. В присутствии всех членов кабинета министров был заложен первый камень будущего киногородка в районе Больших пирамид.

●

Египетский кинорежиссер Меди Мандур решил поставить фильм, посвященный жизни Микеланджело Буонарроти (сценарий Джека Эндрюса). Роль художника в фильме, который носит название «Любовные истории Микеланджело», поручена актеру Омару Шарифу.

ПОЛЬША

В творческом коллективе «Старт» Ванда Якубовска готовится к постановке фильма «Мешок предателей», повествующего о нескольких эпизодах борьбы с бандитами. Сценарий картины написан Збигневом Ненацким. По другому сценарию Ненацкого в коллективе «Ритм» Станислав Ендрыка будет снимать комедию на современную тему — «Остров преступников».

●

Ежи Стефан Ставинский закончил сценарий «Глупый пингвин», который он намерен поставить самостоятельно. Фильм будет посвящен проблемам современной молодежи.

●

В Лодзи и Гдыне режиссер Збигнев Кузьминский по сценарию Здислава Скowронского снимает фильм «Банда», действие которого происходит в одном из исправительных домов. Это рассказ о семнадцатилетнем пареньке, умном и впечатлительном, который попадает в среду хулиганов.

●

Ян Рыбковский готовится к съемкам нового фильма «Наш город», фабула которого почерпнута им из одноименной пьесы американского драматурга Торнтона Уайлдера. Действие фильма



перенесено в Польшу. Создатели фильма показывают историю нескольких поколений обитателей одного из небольших польских местечек. Как и в пьесе Уайлдера, разрозненные события фильма свяжет в единое целое рассказчик.

ПОРТУГАЛИЯ

Во время недавних арестов, волна которых прокатилась по салазаровской Португалии, в тюрьму были брошены и киноработники этой страны. Некоторые из них (режиссер Мануэль де Оливера, актер Рожерио Пауло и руководитель ассоциации киноклубов Арнальдо Абойм) были затем освобождены. По-прежнему в тюрьмах находятся Васко Гранха, Мануэль Сильва и другие.

В числе кинематографистов, подписавших одну из петиций с требованием об освобождении португальских киноработников, которым, как пишет парижская «Комба», даже не предъявлено никаких обвинений, — Рене Клер, Рене Клеман, Ален Рене, Жан Митри, Йорис Ивенс и другие.

РУМЫНИЯ

Фильм «Любовь одного вечера» посвящен труженикам социалистических полей. Авторы картины — писатель и художник Алеку Иван Гилья и режиссер Хория Попеску— рассказали в нем о пути крестьян к коллективному ведению хозяйства. Фильм был снят в одном из сел, где, как в тысячах других, новое перемежается со старым.

В главных ролях снимались С. Попович, Г. Албини, О. Котеску и другие.

●

Тема нового фильма режиссера Андрея Блайера «Незаконченный дом» — отношения молодых людей современной Румынии к важным вопросам жизни и морали. Автор сценария Димос Рендис — греческий поэт, проживающий в Румынии.

●

«Титаник-вальс» — пьеса Тудора Мушатеску — будет экранизирована режиссером Паулом Калинеску.

●

На курорте Мамая организуется международный фестиваль короткометражных фильмов. Фестивали будут происходить раз в два года. Награды фестиваля за лучшие фильмы будут представлять собой золотую и серебряную статуэтки с изображением Овидия.

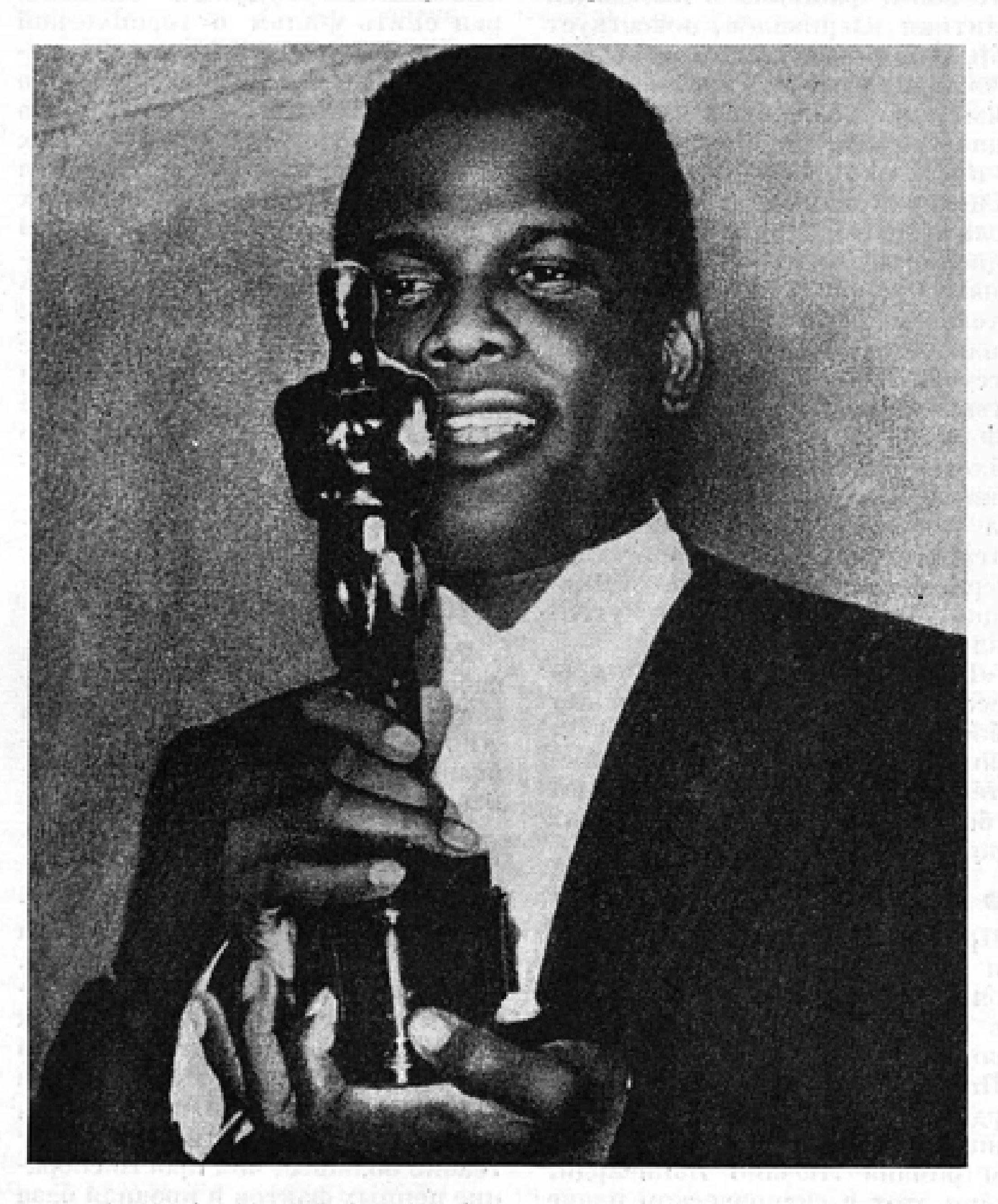
●

«Предисловие к поэме» — новый документальный фильм киностудии имени Алесандру Сахия — рассказывает о коллективных усилиях румынских и югославских энергетиков по проектированию гигантской гидроцентрали на Дунае, знакомит с работой геологов и гидрологов, водолазов и моряков, архитекторов и строителей.

США

Во время процесса над Джеком Руби несколько операторов тайно вели съемки, которые позволили создать фильм продолжительностью четыре часа. Активными участниками этой «операции» были адвокаты защиты Мел Берн и Джо Тоунхилл. Совместно с продюсером они создали компанию, которая намерена прокатывать фильм в кинотеатрах и по телевидению. Этот фильм уже имеет название «Отказ в правосудии». Наряду со сценами процесса (закончившегося, как известно, вынесением смертного приговора) в фильм включены интервью обвиняемого и свидетелей.

Американский актер Сидней Пуатье удостоен премии «Оскар» 1964 года как лучший исполнитель главной мужской роли (фильм «Полевые лилии»). Печать отмечает, что Пуатье — первый актер негр, получивший одну из основных премий «Оскар»





●

Режиссер Мартин Ритт снимает американский киновариант нашумевшего в свое время японского фильма «Рашомон» под названием «Поругание». Как известно, в фильме одно и то же событие излагается в четырех совершенно разных вариантах, в интерпретации четырех действующих лиц. Действие фильма перенесено из Японии в США и происходит в 1870 году— году золотой лихорадки в Калифорнии.

Это уже второй случай создания американского киноварианта нашумевшего японского фильма (первый — «Семь самураев», превратившиеся в «Великолепную семерку»).

●

Трилогия Гарольда Роббинса о Голливуде — «Торговцы мечтами», «Невада Смит» и «Карпетбэггеры» (так презрительно называли южане предприимчивых северян, хлынувших на Юг после окончания войны между Югом и Севером) — пользуется большим успехом в США. Автор трилогии свыше двадцати лет работал в Голливуде в качестве журналиста и сценариста и в своих произведениях нарисовал неприглядную картину нравов, царящих в столице американского кинематографа. Недавно вышел на экраны фильм «Карпетбэггеры» с участием Кэрол Бейкер, Джорджа Пеппарда и Алана Лэдда. В подготовительной стадии находится фильм «Невада Смит» — история ковбоя — полуиндейца-полубелого, ставшего кинозвездой и героем бесчисленных ковбойских фильмов.

●

Продюсер Шерман Гринберг принялся за реализацию фильма, в основу которого положен роман Уильяма Бретфорда Хейе «Пилот Хиросимы». В роли Клода Изерли, сбросившего в августе 1945 года атомную бомбу на Хиросиму, выступит Клифф Робертсон.

●

Умер один из старейших сценаристов Голливуда, писатель и драматург Бен Хект. По сценариям Бена Хекта поставлено 65 фильмов, среди которых такие, как «Вива Вилья» (режиссер Джек Конуэй), «Лицо со шрамом» (режиссер Ховард Хоукс) и другие.

●

Фильм по роману Герберта Уэллса «Когда спящий проснется» снимает режиссер Роджер Корман.

●

Известный режиссер Ричард Ликок скрепя сердце принял предложение одного из ведущих американских журналов «Сатердей ивнинг пост» выехать в город Абердин (штат Южная Дакота) и снять там документальный фильм о событиях, последовавших за рождением пятерых близнецов в семье Фишер. Однако, как отмечает Джон Фрэнсис Лейн в журнале «Филмз энд филминг», снятый Ликоком фильм «Всего наилучшего, миссис Фишер» столь правдиво показывает повседневную жизнь этого заштатного американского городка, что по силе разоблачения и критики так называемого американского образа жизни его можно сравнить только с «Гражданином Кейном». Излишне добавлять, отмечает Лейн, что руководители журнала, заказавшие Ликоку его картину, встретили ее весьма прохладно. Режиссер выкупил у них прокатные права на свой фильм, хотя ни одна из американских телевизионных компаний не решилась до сих пор показать этот фильм по телевидению.

Фильм был показан вне конкурса на состоявшемся в июне Первом международном фестивале короткометражных фильмов в польском городе Кракове.

ФРГ

«Можно ли еще спасти кинематографию ФРГ?» Публичная дискуссия на эту тему происходила в Гамбурге при участии деятелей кино и зрителей. Много внимания было уделено проектам новых законов, которые должны обеспечить кинопродюсерам помощь со стороны государства. Вольфганг Штаудте заявил на дискуссии, что новые законы не спасут киноискусство ФРГ, а помогут тем продюсерам, чья самоубийственная политика привела кинематографию Западной Германии к нынешнему состоянию. «Немецкий фильм должен в конце концов перестать быть таким скучным, как те, кто им торгует», — закончил Штаудте.

●

Французскому движению Сопротивления посвятил свой фильм «Цапля» Рудольф Югерт (сценарий написан Хербертом Райнеккером по одноименному роману Шарля Моргана). Фильм рассказывает о подпольной организации, которая занималась спасением людей, преследовавшихся гитлеровцами, переводя их через границу.

ФИНЛЯНДИЯ

В текущем году число закрывшихся в стране кинотеатров увеличилось еще на 14 (в 1963 году закрылось около 60 кинозалов), а до конца года прекратят свою деятельность еще около 100 кинотеатров. По мнению газет, причина этого кризиса кроется в конкуренции с телевидением. Другая причина — низкий уровень национального кинематографа. Финское правительство увеличило налоги, взимаемые за показ кинофильмов по телевидению, одновременно снизив налоги на владельцев кинотеатров.

ФРАНЦИЯ

В новом фильме Жан-Поля Ле Шануа «Господин» главную роль играет Жан Габен. Банкира (Габен), который из-за неурядиц в супружеской жизни решил покончить с собой, спасает от самоубийства его бывшая служанка. Тогда он решает «разыграть» своих наследников и нанимается дворецким в богатую семью (хозяина играет Филипп Нуаре, его мать — Габи Морлей, его жену — Лизелотт Пульвер).

●

Режиссер Фредерик Россиф получил главную премию Комитета кино для юношества за свой новый фильм «Животные».

Другой фильм Россифа — «Умереть в Мадриде» (его видели зрители Третьего Московского международного кинофестиваля) — награжден в Бельгии премией за лучший социальный фильм 1963 года.

●

Сценарист Рене Баржавель работает над сценарием фильма, посвященного жизни Виктора Гюго. Фильм будет ставить Жюльен Дювивье.



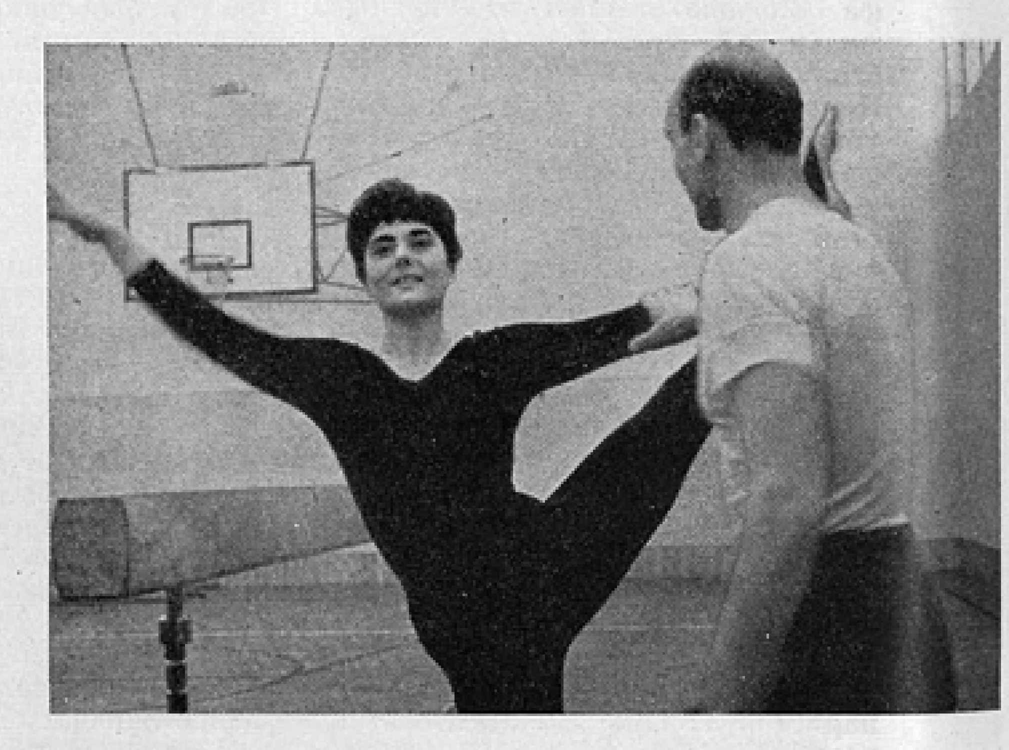


«Черный Петр» (режиссер Милош Форман)

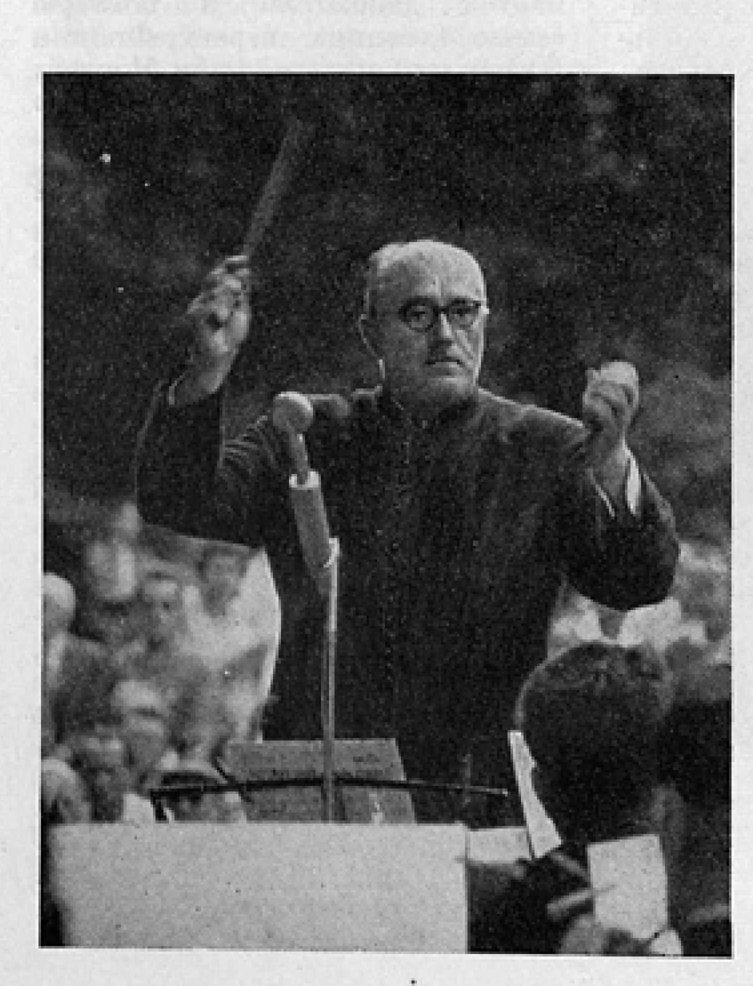


Ева Лиманова в фильме «Крик» (режиссер Яромил Иреш)

НОВЫЕ РАБОТЫ ЧЕХОСЛОВАЦКИХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ



Ева Босакова (чемпионка мира по упражнениям на бревне) в фильме «О чем-то ином» (режиссер Вера Хитилова)



«Если бы музыка не существовала» (режиссер Милош Форман)

Фото получены от агентства ЧТА

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Добро пожаловать», 8 ч.

Авторы сценария: С. Лунгин, И. Нусинов; постановка Э. Климова; главный оператор А. Кузнецов; художники: В. Камский, Б. Бланк; режиссер К. Гаккель; композиторы: М. Таривердиев, И. Якушенко; звукооператор В. Зорин; оператор М. Коропцов. Комбинированные съемки: оператор И. Фелицын; художник Н. Звонарев.

Роли исполняют: Е. Евстигнеев, А. Алейникова, И. Рутберг, Л. Смирнова, А. Смирнов, Витя Косых, Юра Бондаренко, Лида Волкова, Борис Демб, Сережа Кокорев, Игорь Крюков, Саша Мошовец, Таня Прохорова, Лида Смеян, Слава Царев.

В эпизодах: Т. Барышева, А. Лаганский, И. Мазурова, В. Уральский, Н. Шацкая, Вова Бордуков, Саша Живейнов, Алик Миниович, Сережа Шаппу, Саша Байков.

В массовых сценах принимали участие пионеры московских, воркутинских, ново-михайловских школ.

●

«Негасимое пламя», 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 8 ч.

Автор сценария Г. Березко; режиссер-постановщик Е. Дзиган; операторы: В. Павлов, Н. Большаков; режиссер Е. Зильберштейн; художник Е. Серганов; композитор К. Хачатурян; звукооператор Л. Трахтенберг. Комбинированные съемки: оператор Ю. Гантман; художник Б. Носков.

В ролях: Караваев — Н. Волков, Глаша — Э. Быстрицкая, Рублев — Б. Зубов, Придорогин — В. Чекмарев, Корольков — Н. Подгорный, мать — С. Фадеева, Вика — О. Левинсон, Мартынов — Г. Оболенский, Камынин — М. Орлов, Сетевой—А. Юшко, Локоток—Н. Сморчков, Булавин — Н. Буткеев.

В эпизодах: В. Покровский, С. Чекан, Н. Вольская, Ф. Яворский, В. Вощиков, В. Кульбеков, Б. Пясецкий, Н. Полухина, Н. Дупак, Ю. Горохов, Ю. Назаров, Н. Рудная, И. Буткевич, Алеша Загорский.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Донская повесть» (по мотивам рассказов М. Шолохова «Шибалково семя» и «Родинка»), 10 ч.

Автор сценария А. Витоль; постановка В. Фетина; главный оператор Е. Кирпичев; главный художник А. Рудяков; режиссер Л. Махтин; композитор В. Соловьев-Седой; звукооператор Н. Косарев; оператор Р. Давыдов.

В ролях: Яков Шибалок — Е. Леонов, Дарья — Л. Чурсина, Николка — А. Блинов, Чубуков — Б. Новиков, Алеха — Н. Мельников.

В эпизодах: В. Владимирова, А. Грибов, Л. Гурова, С. Ляхницкий, Л. Пархоменко, Г. Сатини, Г. Штиль.

КИЕВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Его величество», 11 ч.

Автор сценария А. Первенцев; постановка Т. Левчука; оператор В. Войтенко; художник А. Бобровников; режиссер В. Конарский; композитор Г. Жуковский; звукооператоры: А. Грузов, Ю. Рыков. Комбинированные съемки: оператор Т. Чернышев, художник В. Дубровский.

В ролях: Иван Шапкин — А. Ханов, Матвей Шапкин — В. Виноградов, Павел Кареджи — А. Максимов, Людмила Кареджи — Н. Веселовская, Шершавин — Н. Рыжов, Денисов — М. Сидоркин, Гаврюшин — В. Сафонов, парторг Ушаков — Г. Михайлов, начальник цеха — В. Полищук, Сидоркин — А. Толстых, Рыбослед — А. Мовчан, Григорий Петрович — Н. Крюков, директор института — В. Емельянов.

В эпизодах: К. Барташевич, Г. Топунц, Н. Гнеповская, Л. Снежницкий, П. Аржанов, Ю. Лавров, Е. Муратова, Ю. Маркелов, М. Орлов, С. Сибель, Ю. Цоглин, А. Таршин, Н. Шалевич.

●

«Серебряный тренер», 10 ч.

Автор сценария Г. Кушниренко; постановка В. Ивченко; оператор А. Прокопенко; художник М. Юферов; композитор В. Филиппенко; текст песен Н. Сынгаевского, П. Соколовского; звукооператор А. Федоренко; режиссер Ю. Фокин.

В ролях: Антон Лутенко — М. Кузнецов, Джулия — Н. Мышкова, Таня — А. Евдокимова, Леня — В. Шалевич, Кравчук — С. Ляхницкий, Зимовец — А. Соловьев, Света — Ю. Яковченко, профессор — П. Довгаль, Доменико — А. Гашинский, Лючана — Г. Гаврикова.

В эпизодах: А. Акчурин, В. Афонин, В. Бессараб, Н. Васильева, В. Комиссарова, Л. Кривицкая, А. Молодцов, А. Пекарская, В. Шпитько, Н. Яковченко.

КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

«Москва — Генуя», 10 ч.

Сценарий и постановка А. Спешнева; режиссеры: В. Корш-Саблин, П. Арманд; главный оператор А. Булинский; композитор Л. Солин; звукооператор К. Бакк; художники: М. Корякин, В. Кубарев. Комбинированные съемки: операторы: С. Чавчавадзе, Ю. Марухин.

В ролях: Чичерин — Г. Белов, Глаша — Л. Хитяева, комиссар Безлыков — С. Яковлев, Литвинов — П. Молчанов, Во-

ровский — П. Клетникс, Красин — И. Шатилло, Вирт — А. Смирнов, Мальцан — Г. Шпигель, Ратенау — С. Карнович-Валуа; дипкурьеры: А. Гречаный, И. Комаров; генерал — А. Петров, Хемингуэй — Н. Засеев, Фокта — Б. Цоппи, американский посол — А. Видениекс, король Италии — А. Файт, портной — Г. Георгиу, нэпман — Г. Глебов, парикмахер — Э. Геллер, Шурка — Саша Лавков.

Текст читает А. Консовский.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Кто оседлает коня», 8 ч.

Авторы сценария: И. Тарба, А. Витензон, Ш. Манагадзе; режиссер-постановщик Ш. Манагадзе; оператор Ф. Высоцкий; художники: Ш. Гоголашвили, Р. Махарадзе; композитор Р. Лагидзе; звукооператор В. Долидзе.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

Роли исполняют и дублируют: Алхас—К. Даушвили (дублирует А. Алексеев), Бекну — Г. Николайшвили (В. Зубарев), Квеиза — М. Манагадзе (О. Кузнеченкова), Асида — Д. Гогелиани (Н. Головина), Беслан — С. Гогичайшвили (М. Орлов), Гвади — О. Мегвинетухуцеси (В. Ферапонтов).

В эпизодах: А. Басадзе, О. Аргуташвили, И. Бакаури, К. Верулейшвили, М. Зухба, В. Непаридзе, К. Чалидзе, М. Татишвили, Н. Кипшани, В. Нинидзе, В. Никидзе.

Дублируют: А. Кмит, В. Пицек, Е. Мельникова, А. Добронравов, В. Нещипленко, Д. Масанов, А. Толбузин, В. Захарченко, М. Стриженова, Г. Качин, Г. Михайлов, К. Хабарова.

●

«Палиастоми» (по рассказам Э. Ниношвили), 8 ч., цветной.

Автор сценария и постановщик С. Долидзе; главный оператор Д. Маргиев; режиссер Г. Гуниа; оператор Ш. Киладзе; художник К. Хуцишвили; композитор Д. Торадзе; звукооператор В. Долидзе.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор дубляжа Р. Казарян.

Роли исполняют и дублируют: Иване — С. Закариадзе (дублирует К. Тыртов), Нико — М. Джибладзе (Е. Дубасов), Эка — Д. Церодзе (С. Коновалова), Фати — З. Боцвадзе (Р. Куркина), княжна — М. Цулукидзе (Н. Никитина), Датико — Н. Шария (Ф. Яворский), Кация — В. Нинуа (С. Курилов), Алмасхан — Л. Казайшвили (В. Нещипленко), семинарист — Г. Сагарадзе (Л. Фричинский).

●

«Каникулы», 7 ч.

Сценарий Р. Инанишвили; режиссер-постановщик М. Кокочашвили; оператор А. Филипашвили; художники: В. Арабидзе, А. Веруленшвили; композитор И. Гедмадзе; звукооператор В. Долидзе.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм» Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа Ю. Рабинович.

Роли исполняют и дублируют: отец — Г. Гегечкори (дублирует Ю Белов), Резо — Нукри Какочашвили (Ж. Апенков), Ростна — Отар Аргуташвили (Валерий Дибров), Даро — Марина Манджагаладзе (Ира Шумова), бабушка — Н. Эристави (А. Панова), старик — М. Гегечкори (П. Шпрингфельд).

КИНОСТУДИЯ «АЗЕРБАЙДЖАНФИЛЬМ» имени Дж. ДЖАБАРЛЫ

«Есть такой остров», 7 ч.

Сценарий и постановка Г. Сеидбейли; главный оператор А. Нариманбеков; художник Э. Рзакулиев; композитор Т. Кулиев; авторы песен: Н. Хазри, А. Плавник; звукооператор И. Озерский; режиссер Алили. Комбинированные съемки: оператор С. Ключевский; художник Э. Абдуллаев.

Роли исполняют: Назим—Г. Мамедов, Кямран — О. Хабалов, Мариам — З. Недбай, Фазиль — Ф. Салаев, Поляков — Л. Пирогов, Самия — Т. Кафарова, Джабар — И. Мухталиев, Капитонов — А. Степанов, Гулам-Дан — Ю. Юлдус, Наташа — Я. Турылева.

РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Армия «Трясогузки», 8 ч.

Авторы сценария: А. Власов, А. Млодик; постановка А. Лейманиса; оператор М. Рудзитис; художник В. Шильдкнехт; композитор К. Молчанов; текст песни Е. Долматовского; звукооператор А. Патрикеева; режиссер А. Тубеншляк.

В ролях: Трясогузка — Витя Холмогоров, цыган — Юрий Коржов, Мика — Айвар Галвиньш, Платайс — Г. Цилинский, Кондрат — И. Кузнецов, Николай — В. Плют, обходчик — П. Шпрингфельд, полковник — А. Алексеев, есаул — Г. Тонунц, адъютант — У. Думпис.

В эпизодах: З. Стажкова, И. Липиков, П. Кашлаков, С. Крылов, В. Вернер, В. Маренков, А. Степанов, Р. Дамбран, И. Родин, В. Зандберг, П. Первушин, Л. Малиновская, О. Мокшанцев, А. Силновская.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Топтыжка», 1 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер Ф. Хитрук; художник-постановщик С. Алимов; композитор М. Вайнберг; звукооператор Г. Мартынюк; звукооформитель А. Баранов; оператор Б. Котов; художники: Г. Баринова, Я. Вольская, М. Мотрук, В. Морозов, Л Носырев, А. Петров, Г Сокольский, И. Светлица, О. Купрач, В. Леонова, Э. Маслова, В. Чижова.

Текст от автора читает Е. Понсова.

●

«Дядя Степа — милиционер», 2 ч., цветной.

Сценарий С. Михалкова; режиссер И. Аксенчук; художник-постановщик И. Шварцман; композитор А. Локшин; звукооператор Г. Мартынюк; оператор Б. Котов; мультипликаторы: А. Абаренов, В. Арсентьев, Б. Бутаков, М. Ботов, Н. Богомолова, Ю. Бутырин, А. Давыдов, С. Дежкин, Г. Золотовская, Е. Комова, Л. Каюков, Л. Резцова, О. Столбова, К. Чикин.

Роли озвучивали: В. Трошин, В. Сперантова, С. Цейц, К. Румянова, Ю. Юльская, М. Корабельникова.

«Фитиль» № 21 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч., цветной.

«Н а р а з н ы х к н о п к а х» («Мосфильм»).

Авторы: А. Митта, К. Невлер; режиссер А. Митта; оператор М. Кожин; композитор Ю. Левитин.

В ролях: И. Извицкая, Л. Гостинский.

«Клева не было» (студия имени М. Горького).

Автор С. Михалков; режиссер В. Рапопорт; операторы: В. Рапопорт, Л. Рагозин, композитор П. Чекалов.

В ролях: А. Барушной, Э. Янковская, Володя Воронцов, Саша Кекиш.

«Добро пожаловать!» (ЦСДФ).

Автор-оператор Ю. Егоров; композитор М. Зив.

Главный редактор С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Рассказы о Танганьике», 5 ч., цветной.

Авторы сценария: И. Бессарабов, А. Кочетков, М. Матусовский; режиссеры-операторы: И. Бессарабов, А. Кочетков; композитор М. Меерович; текст песни «Килиманджаро» А. Островского; звукооператор И. Гунгер; авторы текста: З. Гердт, Г. Гурков. Монтаж Т. Ширман.

Текст читает Л. Хмара.

СВЕРДЛОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Шахтеры», 6 ч.

Автор сценария Э. Марьямов; режиссер О. Воронцов; операторы: И. Лисицкий, Г. Романов; композитор Ю. Левитин; текст песни М. Матусовского; звукооператор Л. Винокур.

Текст читает С. Боголюбов.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Композитор Арам Хачатурян», 6 ч., цветной.

Автор сценария Н. Лосева; режиссер-постановщик М. Таврог; оператор А. Альварес; художник М. Ромадин; звукооператор А. Каминский.

В фильме участвуют: Е. Ф. Гнесина, Д. Ойстрах, К. Кондрашин; артисты балета: М. Плисецкая, М. Лиепа, Д. Бегак, Н. Касаткина, Н. Рыженко, Э. Володина, А. Симачева, Г. Соловьев, Л. Ованян, М. Саакян; Государственный симфонический оркестр СССР, Симфонический оркестр Московской государственной филармонии, Государственный симфонический оркестр кинематографии. Дирижер Э. Хачатурян.

Текст читает Л. Хмара.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Каир — Кейптаун», 6 ч., цветной.

Производство «Мартин Шлисслер Продукцион», ФРГ.

Автор-оператор Мартин Шлисслер; композитор Хельмут Шмидт-Хаген.

Фильм дублирован на Московской студии научно-популярных фильмов. Режиссер дубляжа Г. Нифонтов; звукооператор дубляжа А. Кулаков.

●

«Калоян», 11 ч., цветной.

Производство Студии художественных фильмов, София.

Авторы сценария: Дако Даковский, Антон Дончев, Димитр Мантов; режиссеры: Юрий Арнаудов, Дако Даковский; оператор Эммануил Пангелов; композитор Найден Геров; художник Борислав Стоев.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа Б. Зуев.

Роли исполняют и дублируют: Калоян — Васил Стойчев (дублирует А. Кузнецов), Милат — Богомил Симеонов (С. Чекан), Борил — Спас Джонев (В. Дружников), Манастр — Андрей Михайлов (Ю. Саранцев), Чичек — Магдалена Мирчева (З. Кириенко), Угай — Иван Стефанов (В. Винник), Деница — Цветана Манева (Н. Головина), Младен — Любомир Димитров (Ю. Киреев), Доменик — Борис Арабов (П. Соболевский).

Эпизодические роли дублируют: Э. Бредун, Л. Кмит, Ю. Леонидов, В. Нещипленко, Л. Пирогов, М. Трояновский, Л. Поляков, М. Семенихин, К. Барташевич, И. Жеваго, Ю. Боголюбов.

●

«Человек, которого нет» (по новелле Ене Санто), 7 ч.

Производство киностудии «Гунния», Венгрия.

Авторы сценария: Андраш Польгар, Анна Бори, Нандор Ковач; режиссер Виктор Гертлер; оператор Барна Хеди; художник Мелинда Вашари; композитор Эмиль Петрович.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа Ю. Миллер.

Роли исполняют: Миклош Габор, Эва Вашш, Андор Айтаи, Мари Семере, Тибор Мольнар, Ласло Инке.

Роли дублируют: В. Балашов, Н. Мельникова, В. Осенев, Н. Зорская, В. Файнлейб, Ю. Чекулаев.

●

«Фото Хабера» (по новелле Деже Радвани и Мариани Семеж), 10 ч.

Производство киностудии «Гунния», Венгрия.

Авторы сценария Деже Радвани, Мариани Семеж, Янош Эрдёди; режиссер Золтан Варкони; оператор Иштван Хильдебранд; художник Ласло Дуба; композитор Фридеш Хидаш.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

Роли исполняют: Эва Рутткаи, Золтан Латинович, Антал Пагер, Миклош Сакач, Мария Шуйок, Жужа Лехоцки, Ласло Чакани, Атила Надь, Золтан Варкони.

Роли дублируют: Л. Матвеенко, З. Законй, А. Карапетян, К. Тыртов, В. Щелоков, В. Прохоров, Б. Баташев, И. Рыжов.

●

«Как быть любимой», 10 ч.

Производство творческого объединения «Камера», Польша.

Автор сценария Казимеж Брандыс; режиссер Войцех Хас; оператор Стефан Матьяшкевич; художник Анатоль Радзинович; музыкальное оформление Люциана Кашицкого.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа А. Западенский.

Роли исполняют и дублируют: Фелиция — Барбара Крафтувна (дублирует Н. Фатеева), Виктор — Збигнев Цыбульский (А. Кузнецов), Томаш — Артур Млодницкий (А. Кторов), незнакомец — Венчислав Глинский (А. Консовский).

●

«Золотой папоротник» (по сказке Яна Дрды), 10 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Автор сценария и режиссер Иржи Вайс; оператор Бедржих Батька; художник Карел Шквор; композитор Иржи Срнка.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа А. Западенский.

Роли исполняют и дублируют: Юра — Вит Ольмер (дублирует А. Кузнецов), Лесанка — Карла Хадимова (А. Кончакова), генерал — Франтишек Смолик (С. Курилов), его дочь — Даниела Смутна (Г. Водяницкая), капрал — Йозеф Бек (О. Мокшанцев), визирь — Отомар Крейча (Е. Весник).

●

«Зеленые дали» (по одноименной новелле Яна Прохазки), 10 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Ян Прохазка, Иво Новак; режиссер Иво Новак; оператор Вацлав Гануш; художник Карел Шквор; композитор Зденек Лишка.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют и дублируют: Ондржей Кубата — Петр Костка (дублирует Ф. Явор-

ский), Яна Мусилкова — Яна Брейхова (Т. Семина), Марта Цимлерова — Мария Томашева (Д. Столярская), ее отец — Вацлав Логнинский (Н. Граббе), ее мать — Нетта Деборская (Е. Кузюрина), Карел Ганичинец — Радован Лукавский (Р. Чумак), Иошт — Отомар Крейча (С. Чекан), Повера — Зденек Кутил (А. Бахарь), Станда — Вацлав Слоуп (А. Сафонов), «Сигарета» — Владимир Главатый (А. Кубацкий), Варга — Иржи Голый (К. Тыртов), его жена — Алена Крейцманова (М. Соболевская).

●

«Пражский блюз», 8 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Владимир Калина, Карел Шторкан; режиссер Георгис Скаленакис; оператор Ян Немечек; художник Богуслав Кулич; композитор Карел Велебный.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

Роли исполняют и дублируют: Омар — Сиссоко Воандиун (дублирует А. Сафонов), Мариама — Ямина Хасци (М. Корабельникова), Дана — Ярмила Весела (Д. Столярская), Коблига — Вратислав Блажек (Ф. Яворский).

●

«Икар — I», 9 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Павел Юрачек, Индржих Полак; режиссер Индржих Полак; оператор Ян Калиш; художник Ян Зазворка; композитор Зденек Лишка.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Роли исполняют и дублируют: Владимир Абаев — Зденек Штепанек (дублирует Я. Беленький), Гопкинс — Франтишек Смолик (А. Вовси), Мак Дональд — Радован Лукавский (А. Кузнецов), Михал — Оттс Лацкович (В. Прохоров), Марсель Бернар — Мирослав Махачек (Ю. Боголюбов), Нина Кирова — Дана Медржицка (С. Холина), Бригитта — Ирена Качиркова (В. Караваева), Петр Кубеш — Мартин Тяпак (Б. Кордунов), Милек — Ярослав Мареш (Ю. Саранцев), Штефа, его жена — Марцела Мартинкова (Л. Матвеенко), Свенсон — Иржи Вржтяла (Ф. Яворский), Эва — Ружена Урбанова (Н. Крачковская), врач — Ярослав Розсивал (С. Чекан).

●

«Любимчик командира», 9 ч.

Производство «Боснафильм», Югославия.

Автор сценария Йоже Хорват; режиссер Жорж Скригин; оператор Огнен Миличевич; композитор Душан Радич.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа Ю. Миллер.

В главной роли Павле Вуйисич (дублирует К. Николаев).

Роли исполняют: Драгомир Бойанич-Гидра, Давор Антолич, Йован Яничиевич, Фарук Арнаутович, Мишо Бегович, Хусейн Чокич, Дара Чаленич, Любиша Йованович.

Роли дублируют: Н. Граббе, И. Гуров, В. Сез, А. Карапетян, Я. Беленький, К. Лепанова, В. Прохоров, К. Тыртов.

●

«Мужчины вчера, сегодня и...», 8 ч.

Производство «Ловчен-фильм», Югославия.

Авторы сценария: Юлия Найман, Мирослав Милованович; режиссер Мило Джуканович; оператор Стево Радович; художник Властимир Гаврик; композитор Душан Радич.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Главные роли исполняют и дублируют: Жика — Слободан Перович (дублирует Ф. Яворский), Мира, его жена — Оливера Маркович (О. Маркина), Раде — Бата Живойнович (Ю. Чекулаев), начальник Жики — Мия Алексич (В. Файнлейб), Весна — Елена Иванович (Г. Водяницкая).

●

«Навеки твой», 7 ч.

Производство «Мадихи Юсри», ОАР.

Автор сценария Махмуд Сабхи, режиссер Ахмад Дия Эль-Дин; оператор Виктор Антун.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор дубляжа Р. Назарян.

Роли исполняют: Мадиха Юсри, Имад Хамди, Омар Эль-Харири, Ахмед Хамис, Зейнаб Седки, Сухер Эль-Бабели.

Роли дублируют: Н. Никитина, А. Алексеев, В. Нещипленко, Ю. Боголюбов, К. Лучко, Я. Беленький.

●

«Семейный талисман», 9 ч., цветной.

Производство «Парсфильм», Иран.

Авторы сценария: Ибрагим Замани, Аштияни; режиссер Сиямак Ясами; оператор Махмуд Кушан; художник Хакдан; композитор Парвиз Яхаги.

Фильм дублирован на киностудии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

Роли исполняют и дублируют: хан — Носрат-Олла Мохташем (дублирует В. Кенигсон), Назанин — Тахмине (Л. Драновская), Рашид — Зухури (Б. Кордунов), Азар — Жале (Н. Никитина), Фархад — Нариман (Н. Александрович)

●

«Развод по-итальянски», 11 ч.

Производство «Люкс» — «Видес» — «Галатеа», Италия.

Авторы сценария: Альфредо Джаннетти, Эннио Де Кончини, Пьетро Джерми; режиссер Пьетро Джерми; операторы: Леонида Барбони, Карло ди Пальма; художник Карло Эджиди; композитор Карло Рустикелли.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Х. Локшина; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: Фердинандо Чефалу — Марчелло Мастроянни (дублирует Е. Весник), Розалия — Даниэла Рокка (Т. Носова), Анджела — Стефания Сандрелли (О. Красина), Дон Гаэтано — Одоардо Спадаро (В. Белокуров), Кармело Патане — Леопольдо Триесте (Г. Вицин), Сизина — Маргарита Джирелли (М. Корабельникова), Аньезе — Анджела Кардиле (К. Румянова), Розарио Муле — Ландо Будзанка (Л. Поляков).

●

«Парижские тайны» (по одноименному произведению Эжена Сю), 10 ч., цветной.

Совместное франко-итальянское производство: П. А. С. (Париж) — Да. Ма. Чинематографика (Рим).

Авторы сценария: Пьер Фуко, Диего Фаббри, Жан Ален; режиссер Андре Юнебель; операторы: Марсель Гриньон, Жан Турнье; художник Жорж Леви; композитор Жан Марион.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

Роли исполняют и дублируют: маркиз Родольф де Самбрей — Жан Маре (дублирует А. Консовский), Ирен — Дани Робен (Н. Зорская), Мари Годен — Джилл Хейуорт (Р. Макагонова), барон де Лансиньяк — Раймон Пеллегрен (В. Кенигсон), «Смутьян» — Пьер Монди (Ю. Саранцев), Пипле — Ноэль Рокевер (Е. Цейц), Фанфан — Ален Декок (В. Прокофьев), Жером — Жорж Шамара (С. Мартинсон), «Учитель» — Жан ле Пулен (О. Янакиев), «Сова» — Рене Гард (Е. Понсова).



А. ЛЕВАДА, М. БИЛИНСКИЙ

Эскадра уходит на запад

Искусство
Кино

У распахнутого настежь окна воронцовского дворца — Д'Ансельм, Энно, Гришин-Алмазов. Они напряженно смотрят на море.

— Транспорты входят в бухту, — не отрываясь от бинокля, говорит Д'Ансельм.

Энно и Гришин-Алмазов соответственно значительности события торжественны и благоговейны.

Гремят раскаты орудийного салюта.

— Соединенная эскадра салютует войскам десанта, — сообщает Д'Ансельм.

— Благодарная Россия, — дрогнувшим голосом говорит Гришин-Алмазов, — навсегда запомнит эту торжественную...

Его патетическую речь заглушает многоголосый рев тревожных, прерывистых гудков.

Трое у окна встревоженно, недоумевающе переглядываются.

— Что это? — растерянно спрашивает Энно.

Гришин-Алмазов угрюмо прислушивается к гудкам.

— Мы вас спрашиваем, господин губернатор! — рявкнул Д'Ансельм.

— Господин генерал, — входя, бесстрастно докладывает ему полковник Фрамбе, — в городе всеобщая забастовка.

Прерывистый рев гудка. К заводским воротам идут рабочие. Молча. Грозно. Неудержимо.

— Антанту пугаете? — стоя на крыльце заводской конторы, иронизирует владелец завода Хомяков. — Чихала она на вас! Обожжетесь — на себя пеняйте!

Рабочие проходят мимо Хомякова, будто его и нет. Никто даже голову не повернет в его сторону.

— Уволить всех до единого! — приказывает Хомяков управляющему. — Локаут! Пусть подыхают с голоду!

Перед Хомяковым на мгновение останавливается Маршук.

В упор смотрит на него.

Не спеша идет к воротам. Заводской двор пустеет.

— Эй, извозчик! — выйдя на угол улицы, кричит молодой щеголеватый офицер.

Извозчик в синем потрепанном армяке повязывает лошади торбу с овсом.

— Я тебе кричу! — подойдя к пролетке, негодует офицер.— Ты что, оглох?

Извозчик, не обращая на него внимания, возится с хомутом.

— Давай на Молдаванку,— не дождавшись ответа, влезает в пролетку офицер.

— Слазьте, молодой человек,— оборачиваясь к нему, невозмутимо заявляет извозчик.

— То есть, как это «слазьте»?..— возмущается офицер.

— Обыкновенно. Забастовка.

— А ты при чем?

— Всеобщая,— поясняет извозчик.— И не тычьте. Я с вами свиней не пас.

— И трамвай не ходит? — спрашивает офицер.

Мы видим его ближе. Это Андрей.

— Говорят же, как человеку: всеобщая.

— А почему?

Окончание. Начало в № 7.

— Тут кое-кто приехал, так чтобы знали, с кем имеют дело. Потому что Одесса, конечно, мама, но далеко не для всех, молодой человек.

На сходнях гигантских транспортов, на пирсах одесского порта — солдаты оккупационных войск:

шотландские стрелки в клетчатых юбках;

зуавы в форме французских пехотинцев;

греческая пехота — впереди офицеры и бородатые попы с огромными крестами на животах;

солдаты французской стрелковой дивизии.

Отрывистые слова команды. Лязг оружия. Тяжелый топот солдатских башмаков.

Женщина с хорошим усталым лицом ставит на стол миску супа, наливает его в тарелки.

— Обратно пустой суп, — заглянув в тарелку, печально вздыхает малыш.

— Тсс, — шикает на него старшая девочка и укоризненно, по-взрослому добавляет: — Скажи спасибо и за такой. Папа ж бастует!

— Ничего, Миша, — ласково улыбается мальчишке Маршук.

— Скоро мама сходит на село, выменяет курку...

В дверь постучали, в комнату входит Андрей.

— Разрешите?

— Пожалуйста, — сдержанно отвечает Маршук, внимательно рассматривая гостя.

— У вас продается швейная машина Зингер и К°? — спрашивает Андрей.

— Да. Но подержанная.

— Это не важно. Меня направила Авдотья Сергеевна.

— Вот и хорошо, — приветливо улыбаясь, шагнул ему навстречу Маршук. — Здравствуй. Садись к столу.

Андрей, сбросив шинель, присаживается на стул.

— Уж не обессудьте, — придвигая ему тарелку, вздыхает хозяйка. — Время знаете какое...

— Да, время горячее, — улыбается Андрей. — Спасибо, хозяюшка. Нам далеко?

— Не очень, — отвечает Маршук. — Сейчас придет еще один товарищ, и мы...

Стук в дверь.

— Да вот он, легок на помине! Кто там? — спрашивает Маршук, подойдя к порогу.

— От тети Паши.

Маршук открывает дверь. На пороге человек во френче.

— Вам кого? — внимательно рассматривает его Маршук.

— У вас продается детская коляска?

— Нет.

— Я от Сергея Николаевича, — мгновение поколебавшись, настойчиво говорит человек во френче.

— Понятия не имею, — равнодушно отвечает Маршук и опускает руку в карман.

В то короткое мгновение, когда незнакомец искоса проследил взглядом за этим движением, Маршук переглянулся с женой.

Чуть заметно кивнув ему, она взяла ведро и вышла из комнаты.

Маршук, вынув из кармана портсигар и закуривая, скучающе рассматривает незнакомца.

— Я от товарища Серго, — помолчав, в упор говорит назнакомец.

— А я при чем? — возмущается Маршук. — Если вы выпили, то шли бы домой по-хорошему. Извините, за компанию.

И Маршук решительно открывает перед гостем дверь.

На угол тихой улочки выходит Елена.

— К нам нельзя, — заступает ей дорогу жена Маршука. — И туда тоже нельзя. Идите за мной...

Она ведет Елену в узенький переулок.

Человек во френче, бросив на Маршука испытующий взгляд, выходит из дверей, идет к калитке.

Андрей — он с появлением незнакомца повернулся к нему спиной — рассеянно смотрит в окно.

В конце крохотного переулка появилась жена Маршука и Елена.

Андрей метнулся к дверям.

— Куда? — загораживает ему путь Маршук.

— Там... — задыхаясь, говорит Андрей, — она!..

— Ты что, знаешь ее? — не сдвинувшись с места, настораживается Маршук.

— Пусти! Я догоню ее, — с силой отталкивает его Андрей.

Маршук словно врос в землю.

— Не выйдет, — отрезает он. — Человека этого видел? Не тот человек. Пароль путает. Пока выясним, что к чему, квартира моя, считай, завалена. Мне ничего, я тут постоянный, хуже, что он и тебя видел... Так что поведу я тебя не на явку, а в одно укромное местечко на денек-другой. С тобой, браток, тоже ведь еще нужно разобраться.

Огромный кабинет Д'Ансельма погружен во мрак.

Зажигая на ходу спички, чертыхаясь, спотыкаясь о мебель, входит сопровождаемый адъютантами Д'Ансельм.

Один из адъютантов ставит на стол лампу, зажигает ее.

— Что вы торчите, как болван! — кричит ему генерал. — Звоните на эту чертову электростанцию!

— Они бастуют, ваше превосходительство.

— Не рассуждать! Звоните немедленно!

Адъютант яростно, но безуспешно бьет по рычагу телефона.

— Телефонистки тоже, видно, бастуют, — испуганно докладывает он Д'Ансельму.

— Ах так! — свирепеет генерал. — Хорошо! Завтра же я им монтрере ла мер де Кузька!

Полупустынная улица. Редкие прохожие торопливо пробираются вдоль стен, испуганно оглядываясь на...

...виадук, дугой нависающий над мостовой.

В центре виадука двое повешенных. На груди у них таблички.

Размеренно чеканя шаг, проходит французский военный патруль.

Из боковой улочки вышла Жанна Лябурб. На миг остановилась, смотрит вверх.

Табличка на груди повешенного: «Он распускал листовки».

Жанна идет дальше, выходит на бульвар.

Проезжая часть бульвара пустынна. На тротуарах плотной стеной стоят люди. Молча. Неподвижно. Они ждут.

В самом конце бульвара — он сейчас кажется огромным — появляется колонна женщин. Их много, несколько сотен. Они медленно приближаются.

В одном из окон мелькнуло лицо Энно. Искаженное мутным стеклом, оно кажется маской.

Колонна приближается. Это демонстрация. В ней только женщины.

Они идут безмолвно. Ни песен, ни лозунгов, ни гневных выкриков. Время от времени с тротуаров сбегают другие женщины, пристраиваются к демонстрации.

— Что это значит? — тихо спрашивает Жанна своего случайного соседа.

Михаил Штиливкер, иронически взглянув на нее, кратко отвечает:

— А вы догадайтесь...

Над колонной демонстранток три небольших фанерных плаката: «Хлеб!», «Мир!», «Свобода!»

Плакат со словом «Свобода!» несет Елена Соколовская. Она идет в первом ряду. Рядом с ней Гелена Гжелякова.

Идут женщины. Тишина. Молчат и люди на тротуарах. Величественное и грозное безмолвие тысяч людей...

За зеркальным окном гостиницы «Лондонская» генерал Д'Ансельм. Он угрюмо смотрит на демонстрацию.

В тишину врывается мерный топот солдатских башмаков.

На бульвар из-за угла выходит отряд французских военных моряков.

Мгновенная заминка: моряки, увидев перед собой колонну женщин, остановились

Короткая команда офицера — и они снова двинулись вперед.

В первой шеренге моряков — Мишель Мартен и Тон Дык Тханг.

В напряженной тишине сближаются колонны — моряки и женщины.

Лица женщин.

Лица моряков.

Короткая команда — моряки берут карабины на перевес.

В рядах демонстранток замешательство.

Елена молча передает Гелене Гжеляковой плакат и стремительно выходит вперед. Не оглядываясь, она идет дальше, навстречу отряду.

Колонна демонстранток с еще большей решимостью снова двинулась вперед.

— Домой! — пронзительно кричит офицер. — Будем стрелять!

Возбужденное лицо Жанны. Она стремительно выбегает на мостовую, становится рядом с Еленой.

Плечом к плечу идут они впереди колонны. Гордые. Вдохновенные. Красивые.

— Отря-ад!.. — истерически командует офицер.

Моряки вскидывают карабины к плечу.

— Отставить! — властно кричит Жанна, высоко вскинув руку над головой. — Вас проклянут ваши матери и невесты!

— Здесь ваши сестры! — кричит Елена. — Солдаты вы или палачи?!

Моряки опустили карабины.

— Огонь! — надрываясь, кричит офицер.

Мишель переглянулся с Тон Дык Тхангом, они вскинули ружья к небу.

— Огонь! — неистовствует офицер.

Моряки, вскинув вслед за Мишелем и Тон Дык Тхангом карабины вверх, стреляют в воздух.

Еще и еще раз — три залпа звучат, как салют, мужеству женщин Революции.

Круто повернувшись, моряки быстро уходят, спускаясь по широкой лестнице в порт.

Тишина на бульваре взрывается тысячеголосым «ура!». С ликующими возгласами ринулась вперед колонна женщин. Люди с тротуаров выбегают на мостовую, заполняя весь бульвар.

Жанна и Елена стоят друг против друга.

— Жанна!

— Елена!

Они бросаются в объятья, снова всматриваются друг в друга, смеются и плачут...

Они нашли и узнали друг друга без паролей и явок. Отныне их пути слились воедино...

На бульваре недалеко от Жанны стоят под каштаном Ласточкин и Котовский-Харченко.

— Жанну поручаю вам, — говорит Ласточкин. — Она не должна никуда выходить по крайней мере неделю.

— Ясно.

— Комитет на это время переходит в катакомбы. Оружие переправляйте туда же. Выделите десяток своих хлопцев для листовок.

— Представляю, как после сегодняшнего воспрянут духом забастовщики!

— Трудно им. Голодают. Хомяков объявил на своих заводах локаут. Не платит ни копейки.

— Деньги будут!

— Откуда?

— Это уж мой секрет.

У заводских ворот пикет бастующих рабочих. Среди них — Маршук.

Приближается французский военный патруль.

Поравнявшись с рабочими, патруль останавливается. Его командир, сержант, властно кричит:

— Vous!.. allez-y va-t'en!.. allez! A la maison!

Он подкрепляет приказ выразительным жестом.

Пикетчики переглянулись.

— Шер ами! — шагнув к солдатам, приветливо улыбается Маршук. — Шерамыжники! Бон жур! Вив ла Франс!

— O, quel gaillard! — оживляются солдаты. — Bonjours! Racontes.

Однако оживление их быстро спадает: по выражению лица Маршука им нетрудно догадаться, что он не понял ни слова.

Исчерпав свой запас французских слов, Маршук переходит на русский язык. Отчаянно жестикулируя и для вящей убедительности искажая слова, он говорит:

— Мы пикет, понимай? Право рабочий на хлеб! Забастовка!

Его не понимают. На лицах солдат безразличие и суровость.

— A la maison! — пытаясь отстранить Маршука, приказывает сержант.

— А ну отвяжись! — не сдвинувшись с места, жестко говорит Маршук.

— Prendre! — кричит обозленный сержант.

Двое солдат двинулись к Маршуку, остальные взяли винтовки наизготовку.

— Mon Dieu! — врываясь между солдатами и Маршуком, вскрикивает женщина в низко нахлобученной на глаза зеленой шляпе.

Это Жанна. Бросаясь на шею сержанту, она лепечет:

— Oh, Gaston, comme je suis heureuse!

— Madame, — в замешательстве отступает сержант, — je ne suis pas Gaston...

(Разговор идет по-французски, одновременно мы слышим русский текст.)

Солдаты, забыв о Маршуке, весело ухмыляясь, рассматривают Жанну.

— Увы, мадам, — разглядев Жанну, вздыхает сержант. — К сожалению, я не Гастон.

— Но вы на него так похожи! — всплескивает руками Жанна. — Такой же душка!.. Надеюсь, вы парижанин?

— Овернец, — сокрушается сержант. — Вот Пьер — парижанин.

— О ла-ла! — восторгается Жанна. — Какая прелесть встретить земляков в этой дыре!.. Будете курить, мсье?

Она радушно протягивает сержанту портсигар.

— Можно и мне? — бойко спрашивает солдат.

— Пожалуйста! Я так рада... А что тут был за шум?

— Большевики! — значительно поясняет сержант, кивая на отошедших к самым воротам рабочим. — Страшные люди!..

— Вы так думаете? — усомнилась Жанна. — А мне кажется, что это добрые и мужественные люди. Они ведь борются за хлеб и свободу!.. Ну пока, парни! До встречи!..

Приветливо махнув рукой, Жанна уходит.

Солдаты и сержант переглянулись и молча зашагали по улице. Они задумчивы и сосредоточенны.

Мы слышим французскую речь и русский перевод ее:

— «...Зачем вы пришли на Украину? Уничтожить первую в мире социалистическую республику, убивать русских и украинских рабочих и крестьян?..»

Неяркий свет керосиновых ламп вырывает из мрака угол печатной машины, склонившегося над кассой наборщика, нехитрое оборудование подпольной типографии в катакомбах.

«...К лицу ли вам, потомкам Робеспьера и Марата, внукам героев Парижской коммуны, топтать завоевания революционного народа...», — продолжает читать Елена.

Ласточкин внимательно слушает.

— Тут надо чуть проще, — появляясь из полумрака и забирая у Елены листовку, говорит Жанна.

— Жанна! — радостно приветствует ее Елена.

Они сердечно обнимаются, целуются.

— Может, хватит? — шутливо отстраняет Елену Ласточкин. — Дай и мне поздороваться. Ласточкин.

— Вот ты какой, товарищ Николай, — рассматривает его Жанна. — Здравствуй.

Они обнимаются.

— И лирике на том конец, — жестковато говорит Ласточкин. — Ты ведешь себя недопустимо.

— Выговор?..

— Самый строгий. Кто тебе разрешил выходить из дому? Или приказ комитета для тебя не закон?

— Минуточку...

Склонившись над листовкой, Жанна быстро пишет, повторяя вслух:

— «...А если бы в твой дом в Провансе или Марселе пришли иностранные солдаты, топтали твою землю и шарили на твоих полях...»

— Так вот, кажется, будет лучше, — передает она листовку Елене. — Вот что, товарищ Николай. Меня прислали сюда не для того, чтобы я отсиживалась в безопасном месте. Моя задача — рассказать моим соотечественникам правду. Мы должны отнять у Антанты ее солдат. Так сказал Ленин. И я не вправе терять ни одного дня. Точка.

— И потому, товарищ Жанна, ты будешь обязательно выполнять решения областкома партии. Восклицательный знак и окончательная точка, — твердо заявляет Ласточкин.

Вечер. На скамейке под платаном сидит Мишель Мартен. Смотрит на море. Напевает про себя песенку о Париже, о старенькой маме.

К нему подходят Сашко и Андрей. Андрея не сразу и узнаешь во французской матросской робе.

— Вот,— говорит Сашко, останавливаясь около Мишеля. — Это Мишель. А это Жак. Он парль франсе и тому подобное.

Мишель и Андрей пожимают друг другу руки.

В сумрачной мгле вырастает громада дредноута.

К борту пришвартовывается катер.

По трапу гурьбой поднимаются моряки. Среди них Андрей.

У выхода на палубу суматоха. Вахтенного в этой суматохе оттеснили от трапа. А через мгновение на баке у орудийной башни моряки окружают Андрея.

— Нравится тебе у нас? Чему ты улыбаешься, Жак? — спрашивает его Мишель.

— Великая штука — история, — опускаясь за ним в кубрик, усмехается Андрей. — Тринадцать лет тому назад на этом самом месте стоял броненосец «Потемкин».

— Ну и что? — в упор спрашивает его верзила-матрос. — А хоть бы и стоял, какое нам до него дело?

— Болван, — обрушивается на него сосед. — Это знаменитый корабль, он поднял знамя восстания!

— А мне, а всем вам что за дело до их «Потемкина» и до этого человека?.. Я не понимаю, откуда он и зачем он на корабле?..

— Встать! — неожиданно командует Мишель.

Тон Дык Тханг толкает Андрея. Он падает на койку. Тотчас у койки, заслоняя Андрея, становятся моряки.

— Вольно, — входя в кубрик, машет рукой офицер. — Опять о женщинах? Он внимательно оглядывает моряков.

— Так точно, господин лейтенант, — ухмыляется Мишель. — Больше не о чем...

— И не советую, — в упор глядя на Мишеля, говорит офицер. — В Кайенне, говорят, неважный климат.

Кивнув морякам, он выходит.

— Что же, ребята, давайте о женщинах, — обращается к своим товарищам Мишель. — О тех двух, что шли тогда во главе женской демонстрации. Помните, о чем они говорили? Жак, расскажи нам подробнее.

Матрос-верзила, шумно топая ботинками, демонстративно шагнул к порогу.

— А если кто желает шепнуть что-нибудь лейтенанту, — бросает ему вдогонку Мишель, — то на корабле всякое бывает...

— А как же, — подхватывает другой матрос. — На «Жюстис» одна такая сволочь упала за борт.

Верзила останавливается на пороге кубрика, оборачивается к Мишелю:

— Можете трепаться дальше. Плевать мне на ваши затеи. И на вас. Я не хочу ни за борт, ни в Кайенну.

— Постой минутку, — подходит к нему Андрей. — Невежливо бросать такую компанию, наговорив ей грубостей и так и не познакомившись с человеком, черт знает откуда взявшимся на корабле. Что же, давай знакомиться. Я три года работал в Париже, у Рено. Ваши генералы обязаны отдавать мне честь. Взгляни!

Андрей рванул воротник форменки, под ним блеснул белый крестик высшего французского ордена.

Пораженные моряки во все глаза смотрят на Андрея.

— Почетный легион, — подтверждает Андрей. — Это за Верден. Потому что мне, русскому коммунисту, тоже дороги свобода и честь французского народа.

Андрей умолк.

Напряженная тишина.

— Неужели твоя башка никак не сварит, — обращается Мишель к верзиле,— что они здесь борются не только за свою свободу, но и за нашу?

— И моего Вьетнама, — тихо говорит Тон Дык Тханг. — Моего далекого Вьетнама...

— Эта сволочь совсем распоясалась, — прохаживаясь по пышно обставленному кабинету, говорит фабрикант Хомяков. Он обращается к живописно расположившемуся в кресле у стола помещику Харченко. — А Одесса, дорогой мой, наш последний оплот. Отступать нам некуда. И к черту всякие сантименты. Можете не сомневаться: мы будем беспощадны.

— А я и не сомневаюсь, — подтверждает Харченко.

— Они у меня еще запляшут! Землю будут жрать, в ногах у меня валяться!

— Кто же это?
— Забастовщики. Я предупреждал! Пусть же теперь пухнут с голоду. Копейки не дам! Не устрашусь никаких угроз!
— Угроз?..
— Да, представьте себе. Этот разбойник Котовский, слышали о нем?..
— Как же, приходилось.
— Прислал ультиматум. Требует уплатить бастовавшим двести тысяч. Вот полюбуйтесь.
Харченко с интересом взглянул на протянутый листок, осуждающе покачал головой:
— Ай-ай-ай!.. И что вы решили?
— Пусть сунется! Как вы могли заметить, вокруг особняка охрана.
— Не поможет. Придется платить.
— Что?.. Да я его...
— Деньги на стол, скотина, — холодно обрывает его Харченко. — Я Котовский.
— Вы... Вы с ума сошли!.. — криво улыбается Хомяков.
— Шевелитесь быстрее, — приказывает Котовский. В его руке блеснула вороненая сталь нагана. — Ну!
Хомяков — с его лица не сползает кривая усмешка — открывает сейф и выкладывает на стол деньги.
— Теперь, — укладывая деньги в портфель, распоряжается Котовский, — звоните в контрразведку.
Хомяков — у него дрожат руки — крутит ручку телефона.
— Ба... Барышня, контрразведку.
— Ответили? — захлопывает портфель Котовский. — Повторяйте в трубку: «Говорит Хомяков, у меня Котовский».
— Говорит Хомяков. У меня Котовский, — старательно повторяет Хомяков.
— Кладите трубку.
Котовский идет к дверям. На пороге оборачивается.
— И ни с места! Иначе мои хлопцы взорвут к чертовой матери ваш дом со всеми потрохами.
Хлопнула дверь за вышедшим Котовским.
Хомяков, судорожно разрывая ворот рубашки, медленно сползает на пол.
Котовский выходит на крыльцо.
У дверей и на ступеньках вооруженная охрана.
— Господин капитан? — вежливо обращается Котовский к ее командиру.
— Чем могу служить?
— Только что Вадиму Сергеевичу звонили из контрразведки. Сейчас сюда должен нагрянуть Котовский с отрядом.
— Пусть сунется, мерзавец! У меня с ним давние счеты...
— Будьте ж начеку!
Рысак рванул с места, исчез за углом.
И тотчас из-за угла другой улицы вылетают два грузовика. Контрразведчики на ходу соскакивают на мостовую.
— Огонь! — припав к пулемету, командует у крыльца капитан.

Встреченные шквальным огнем, контрразведчики прижимаются к земле, открывают стрельбу по крыльцу.

Капитан, раскинув руки, навзничь рухнул на ступеньки крыльца.

Кабинет генерала Д'Ансельма. Генерал слушает доклад своего начальника штаба полковника Ферамбе.

— Эти люди уже побывали почти на всех кораблях. В казармы танковой части на Пересыпи проникла женщина, по-видимому француженка...

— Что-о?..

— Задержать не удалось, солдаты не позволили. В пехотном полку раздавала листовки тоже женщина, какая-то Елена. Контрразведка склонна думать, что это одна и та же особа. В польском легионе некая Гелена...

— Вы считаете, что эта Магдалина — одна в трех лицах? — перебивает Д'Ансельм.

— Так считает контрразведка.

— А вы как думаете?

— Я думаю, что контрразведка даром ест хлеб, мой генерал. Дела куда хуже!

Ферамбе подходит к карте, тычет в нее пальцем.

— Марсель!

...Переулок в районе порта в Марселе, матросская таверна «Бродячий пес». Группа французских моряков, столпившихся у входа в таверну. В центре группы — девушка с пачкой газет в руках. Она кричит: «Бесплатная одесская газета «Ле коммюнист»! Письма наших солдат в газете «Ле коммюнист»! Читайте вести из Одессы!»

Моряки расхватывают газету.

— Салоники! — слышен голос Ферамбе.

...Стена магазина с греческой вывеской, группа французских солдат, сгрудившихся у стены. Они читают наклеенную на стене листовку.

— То же в Константинополе и Констанце, — продолжает Ферамбе. — Все это доставляется туда на наших же транспортах из Одессы...

— А вы где же?.. — кричит Д'Ансельм, с силой грохнув кулаком по столу. — И вся ваша секретная сволочь?..

— Кое-кого из тех, что ходит на корабли, мы уже засекли.

— Ферамбе, — уже овладев собой, властно говорит Д'Ансельм. — Я поручаю это дело лично вам. Любые полномочия! Любые меры!

— И любые деньги, — добавляет Ферамбе.

В «Дарданеллах» в эту пору дня полумрак и тишина. Лишь за двумя-тремя столиками немногочисленные посетители.

За одним из них — Елена, моряки.

— И ты видела Ленина? — подавшись к ней, спрашивает один из них.

— Да.

— Близко?

— Так, как тебя.

— Какой он?

— Простой, — подумав, говорит Елена. — Он немножко похож на моего отца.

— И все-таки он не должен воевать с нами, — решительно ударяет по столу один из моряков.

— Это с кем, с тобой? — насмешливо щурится его сосед.

— С Францией, — упорствует моряк.

— Он предлагает мир всем народам, — говорит Елена.

— ...И в первую очередь Франции, — вставляет чей-то голос.

Елена подняла голову.

Перед ней человек во френче.

— О, Генрих! — приветливо улыбаясь, отодвигая стулья, освобождают ему место за столом моряки.

— Это Генрих, — представляют его Елене.

— Он тоже из твоих, — заговорщицки шепчет один из них.

— Руппперт, — вежливо приподнимается человек во френче.

Елена, помедлив, протягивает ему руку, бросив на него короткий, пристальный взгляд.

— Уж кто-кто, а он, немецкий коммунист, знает, кто за мир, — уважительно взглянул на него моряк.

— И кто за то, чтобы у всех была работа и кусок хлеба, — будто не заметив пристального взгляда Елены, веско говорит человек во френче.

— Извините, мне пора, — говорит Елена. — Не провожайте меня. До свидания.

Она уходит. Человек во френче смотрит ей вслед.

Комната Жанны. Блеклые краски заката.

Тихо звучит песня.

Елена напевает, разглаживая блузку. Жанна забралась в кресло, мечтательно закинув руки за голову.

Позарастали стежки-дорожки,
Где проходили милого ножки,
Позарастали мохом-травою,
Где мы гуляли, милый, с тобою...

— Который час? — взглянув на часы спрашивает Елена.

— Без четверти два. А на твоих?

— Тоже. Я думала, мои врут, — вздыхает Елена и снова запевает:

Мы обнимались, нежно ласкались,
Помнить друг друга мы обещались.
И обещанье мы не забыли,
Но злые люди нас разлучили.

— Как тоскливо без Макса, — вздыхает Жанна. — И даже фотографии нет: нельзя...

— Бывает еще хуже, — переодевая блузку, говорит Елена. — Бывает, что он рядом с тобой, в одном городе, а увидеться нельзя...

Подойдя к зеркалу, она поправляет локон, напевает:

Пташки-певуньи, правду скажите,
Весть от милого мне принесите...

— Слушай, Лелька, а ты сегодня какая-то особенная, — приглядывается к ней Жанна. — Щебечешь, наряжаешься... Что если увидит некий грозный товарищ?

— Ну и что? Это с его благословения...

— Ласточкина?

— Да, да! Отозвал в сторонку и говорит: «Ну, дорогой товарищ, надевай сегодня свое лучшее платье». У меня сердце заколотилось, смотрю на него, как дура, и молчу. А он говорит: «В три часа у табачного киоска будет Андрей!»

— Андрей? — удивилась Жанна.

— Андрей, Жанна! — ликует Елена. — Понимаешь?.. Андрей!..

У табачного киоска стоит Андрей. Закуривает. Нетерпеливо поглядывает на часы.

В конце бульвара показалась Елена.

Она подходит ближе, ближе...

Ей кажется, что она летит на крыльях.

Вот она уже видит Андрея и понимает, что он увидел ее.

Озаренное счастьем лицо Елены. Она невольно ускоряет шаги.

И вдруг остановилась. На ее лице ужас.

Андрея окружили пятеро французских военных.

Короткая неравная борьба. Руки Андрея уже в наручниках.

Подталкивая Андрея в спину, держа револьверы наизготовку, они ведут его по улице, мимо окаменевшей Елены.

Андрей проходит, словно не замечая ее.

Елена смотрит ему вслед.

Камера в тюрьме. В камере Андрей и человек во френче. Он в крови и грязи.

— На рассвете меня расстреляют, — хрипло говорит он Андрею. — У меня осталась только одна ночь. С тобой тоже долго возиться не будут. Выход у нас один: бежать.

Андрей молчит.

— Слушай, товарищ... — продолжает человек во френче. — Как тебя зовут?

— Никак, — коротко отвечает Андрей.

— Слушай. Через час... — не обратив внимания на ответ Андрея, говорит человек во френче, — во время вечерней прогулки... Часовые куплены...

— Как же ты можешь рассказывать об этом незнакомому человеку?

— У меня нет иного выхода... И ведь я видел тебя там... На явке. Мне не поверили... Должно быть, я перепутал пароль... Мне сказал его перед расстрелом одесский коммунист Лященко. Его группу летом захватил наш взвод, но я ничего не мог сделать для него...

— Кто ты?

— Генрих Рупперт. Спартаковец. Бежал из своей части...

Андрей молчит. Курит.

Полковник Ферамбе говорит кому-то в трубку полевого телефона:

— Очень хорошо, пусть бегут... Да, да, оба.

— Войдите! — положив трубку, приказывает он.

На пороге человечек с усиками.

— Так где же ваша Жанна? — холодно спрашивает Ферамбе.

— Все еще не могу напасть на след, господин полковник.

— Ну что же, даю вам еще... — Ферамбе взглянул на часы... — еще семьдесят два часа. Но если результат будет такой же, то боюсь, мсье, что после этого ваш след тоже может исчезнуть.

В переполненных, как всегда, «Дарданеллах» гремит матросская песня. Подвыпившие французские моряки — среди них Мишель, Тон Дык Тханг и их товарищ Руже — поют на мотив песни «Привет вам, солдаты семнадцатого полка»:

Когда же мы в одесский порт
Причалили дней через восемь,
Нам русские сказали: «Просим!»
И дали залпы — что за черт!
И офицерской белой рати
Велели нас прибрать к рукам,
Чтобы стреляли мы по братьям,
Рабочим и большевикам.

В уголке человек с усиками, потягивая вино, слушает песню.

Господа торгаши,
Собирайте гроши
И валюту!
Убирайтесь, пока
Не намнут вам бока!
Будет люто!
Кто под Марной дрожал,
Кто в траншеях лежал,
В красных лужах,
Если жив он и цел,
Не возьмет на прицел
Безоружных!

В зал вваливается шумная компания.

— Привет, камарад! — кричит матрос-верзила с «Вальдек Руссо». — А где наша Жанна?

Мишель указал ему взглядом на человека с усиками, матрос осекся.

Человек с усиками, слегка покачиваясь, подходит к нему.

— Вы спросили о знаменитой парижанке? Красавице?

— Какая еще парижанка? — грубовато говорит Мишель. — Откуда бы она тут взялась?

Тон Дык Тханг, Руже и солдат-сапер идут к выходу.

— Это я об одной гризеточке, — разъясняет матрос-верзила. — Ее настоящее имя вовсе и не Жанна, а Матрена...

К «Дарданеллам» подходит Жанна. Навстречу идут моряки.

— Как живешь, красотка? — загораживает Жанне дорогу солдат-сапер.

— Котеночек!.. — облапив, целует ее Руже.

— Свиньи! — задохнулась от негодования Жанна. — Скоты!

— Ни звука, — не выпуская ее из объятий, быстро шепчет Руже. —Туда нельзя. За тобой следят.

И, подхватив ее под руки, горланя песню, моряки увлекают ее в переулок.

— И вот я уже десять лет преподаю здесь французский, — говорит морякам в в «Дарданеллах» человек с усиками. — За ваше здоровье, земляки!

Поднеся бокал к губам, он взглянул в окно и поперхнулся: мимо окна в обнимку с Жанной проходят моряки.

— Извините, мне пора! — говорит человечек, бросаясь к выходу.

Мишель подставил ногу, человечек с усиками с грохотом растянулся на полу.

Моряки хохочут.

Человек с усиками выскакивает на улицу. Бросается в одну сторону, в другую — улица пустынна.

Ветер гонит над морем низкие тучи. И даже когда сквозь них пробивается солнце, море и небо суровы и яростны.

Иссиня-черное, грозное море с силой бьется о прибрежные камни, оставляя на них клочья белой пены.

Жанна, легко прыгая с камня на камень, садится у самого моря.

Моряки и солдаты присаживаются рядом.

— А ты отчаянная, — одобряет ее моряк.

— Я много лет провела у моря.

— Я не о том, — разъясняет матрос. — С Сюрте Женераль шутки плохи...

— С русской контрразведкой еще хуже, — уточняет Жанна.

— Ты знаешь, что если мы отведем тебя в Сюрте, нам дадут по десять тысяч франков и сержантские нашивки? — швырнув в море камень, спрашивает солдат.

— И шесть месяцев отпуска, — уточняет Жанна.

— Ты все смеешься, — свирепеет моряк. — А если мы тебя туда сведем?.. Десять тысяч не шутка!

— Да, это не сержантские нашивки, — невозмутимо соглашается Жанна. — Тут можно и на подлость пойти.

— Ты не бойся, — вскочив, кричит Руже. — Они не сведут тебя в Сюрте. Они хотят понять, кто ты?..

— Кто ты? — повторяет солдат. — Одержимая или дура?

— Чепуха. Я просто француженка.

— Тем более. Какое тебе до них дело, до русских рабочих?

— Завтра тебя пошлют расстреливать их.

— Вранье! — взрывается сапер. — Не может быть, — повторяет он не очень уверенно.

— ...И я не хочу, — сурово говорит Жанна, — чтобы у тебя руки были в крови людей, добивающихся хлеба и свободы.

Моряки молчат.

— А что до разведок, — вскочив, сверкнула глазами Жанна, — я от бабушки ушла, я от дедушки ушла... Милые мои, — добавляет она уже серьезно, — в мире, конечно, хватает человеческой дряни, но люди в общем, в массе — народ великолепный!

Она легко прыгнула на берег.

Море бьет о камни, обдавая их сияющими на солнце брызгами.

— И он вам поверил? — спрашивает Ферамбе человека во френче.

— Как видите.

Они сидят в кабинете Ферамбе за небольшим круглым столиком.

— Ну, Рупперт... Или как вас там... — наливает коньяк в рюмки Ферамбе. — Если это вам удастся, это «Почетный легион»!

— Дело не в награде... Мне нечем дышать, когда я вижу эту сволочь!

— Тем лучше. Нам нужна вся организация, понимаете? — продолжает Ферамбе. — Не ветки, а ствол, корни. Очень уж далеко они разрослись...

— Боюсь, что слишком далеко.

— Тем решительнее нужно действовать.

Ферамбе встал. Поднялся и Рупперт.

— Вы будете связаны лично со мной, — говорит ему Ферамбе.

По безлюдной аллее городского парка идут Андрей и Генрих, оба в форме французских моряков.

— Язык революции — восстание, — говорит Генрих. — Почему мы медлим?

— Всякому овощу свое время, — сдержанно отвечает Андрей.

— У меня военный опыт, — продолжает Генрих. — Я хотел бы изложить комитету свои соображения.

— Считай, что ты их изложил.

— Это что — недоверие?

— Что ты? — искренне удивляется Андрей. — Ты спас мне жизнь...

Внезапно он умолк, даже остановился на мгновение.

Из боковой аллеи вышла Елена. Встреча для нее тоже неожиданна...

И все же ни он, ни она не вскрикнули, не бросились друг к другу. Молниеносный обмен красноречивыми взглядами — и Елена уже идет дальше. Андрей и Генрих шагают в прежнем направлении.

— Ты разве с ней незнаком? — удивляется Генрих.

— Впервые вижу, — равнодушно роняет Андрей.

— Но она так на тебя посмотрела...

— В молодости это бывает...

— Итак, ты сказал, — пожав плечами, говорит Генрих, — что готов для меня...

— Достать пачку новых листовок! — отвечает Андрей.

На палубе минного тральщика «Граф Платов» перед Гришиным-Алмазовым и его адъютантами командир тральщика, молодой лейтенант. Он «ест глазами» начальство.

— Объезжая корабли, — говорит генерал, — я заехал к вам, чтобы сделать строжайшее предупреждение.

— Слушаюсь, господин генерал!

— На вашем корабле находится единственный у нас искровой телеграф.

— Так точно, господин генерал!

— С некоторых пор важнейшие сводки, которые мы получаем от вас, в тот же день становятся известны большевикам.

— Не могу знать, господин генерал. Может быть, они просачиваются из штаба?..

— А в своих радиотелеграфистах вы уверены?

— Наблюдаю неусыпно. Проверял сто раз.

— Проверьте в сто первый. Я пришлю в помощь человека.

— Есть, господин генерал!

Гришин-Алмазов, небрежно козырнув, направился к трапу.

Заурчал мотор генеральского катера, гости отбыли.

Проводив их, лейтенант подошел к люку на палубе, поднял крышку.

— Укатили. Палуба очищена.

Из люка высовывается до пояса Ласточкин.

— Генерал нервничает? — кивает он вслед катеру.

— Нервничает, — смеется лейтенант. — Должно быть, бессонница.

— Ну, что у тебя сегодня? — выходя на палубу, спрашивает Ласточкин.

— Прежде всего — деньги, — говорит лейтенант, протягивая пакет.

— Какие деньги? — недоумевает Ласточкин.

— Взносы нашей ячейки. Весь личный состав вступил в партию.

Вечер. На улице редкие в этот поздний час прохожие.

Тишину взрывают пронзительные свистки, топот ног, крики. Из-за угла выбегает парень. Ему перерезает дорогу рослый тощий человек, бьет его наотмашь.

Парень летит наземь. Тощий, рывком подняв парня, держит его за ворот.

К ним подходит французский патруль.

— Вот, — запыхавшись от быстрого бега, торжествуя, тычет старшему патруля листовку тощий человек.

Сержант рассматривает листовку, выжидающе смотрит на человека.

— Он говорит, — появляясь в свете фонаря, переводит Жанна, — что этот человек клеил бумажки.

— А! — понимающе кивает сержант. — Большевик?

— Да, — подтверждает Жанна. — Ты иди с богом, — говорит она задержавшему, — они отведут его куда надо.

Тощий человек уходит.

— Мерси, мадам, — вежливо благодарит сержант. — Але! — подталкивает он парня.

— Вы знаете, что с ним будет? — спрашивает Жанна.

— Какое нам до этого дело? — равнодушно взглянул на парня сержант. — Марш! — легонько ударяет он его прикладом.

— Его расстреляют, — загораживает им дорогу Жанна. — А вы знаете, за что?

— Должно быть, за дело.

— «Солдаты Франции, мы такие же рабочие, как и вы, — взяв у сержанта листовку читает Жанна. — Мы хотим свободы, работы, хлеба!»

— Мадам! — грозно окликает он Жанну.

— И вы поведете этого парня на смерть? А может быть, кто-нибудь из вас — хоть бы ты, — в упор смотрит Жанна на одного из солдат, — и петлю набросишь?

Солдат сочувственно взглянул на парня.

Парень, перехватив его быстрый взгляд, метнулся в сторону.

Сержант бросился за ним.

Одновременно за парнем бросился и солдат. Как бы невзначай, он с разбегу налетел на сержанта. Сержант падает.

Парень исчезает за углом.

Сержант, ругаясь, вскакивает, стреляет в ночь, оглядываясь, орет:

— Вы за это ответите, мадам!..

Жанны нет. Качается свет фонаря.

— Ты ведешь себя, как девчонка! — негодует Ласточкин. — Тебя уже знают сотни людей, а ты не сменишь даже свою зеленую шляпу.

— О ла-ла! — беспечно говорит Жанна. — Скорее французские генералы расстанутся со своими головами, чем я с этой шляпой.

— Тем более ты не должна была вмешиваться!

— И отдать парня этим скотам?

— А по-твоему, лучше обезглавить организацию? Рисковать провалом восстания?

— А не кажется ли тебе, что это просто трусость? — вспыхивает Жанна.

— Вот что, товарищ Лябурб,—жестко говорит Ласточкин, — если ты увидишь, что меня ведут на расстрел и твой взгляд может помешать нашему делу, я запрещаю тебе даже вслед мне посмотреть. Поняла?

— Почти...

— В городе семнадцать контрразведок! О нас знают, нас ищут! Мы и так рискуем на каждом шагу. Но тут уж ничего не попишешь, работа у нас с тобой, Жанна, такая. Но биться и побеждать мы будем в направлении главного удара! Сообразила?

— В общем, да, — закуривая, размышляет Жанна. — Но очень уж трудно...

— А мне, думаешь, легко?.. — пройдясь по комнате и присаживаясь рядом, как-то очень просто, по-человечески вздыхает Ласточкин. — Мне каждого человека до боли жалко... За тебя, ты знаешь, как дрожу?.. А тебе ведь проще: ты француженка, вроде своя для них... И потом ты женщина видная, красивая...

— Ого, — тряхнув копной рыжеватых волос, как будто отгоняя трудные свои мысли, озорно щурится Жанна. — Ты, кажется, говоришь комплименты?

— Что ты, я по-деловому, — конфузится Ласточкин. — Перехватив ее смеющийся взгляд, он совсем смутился. — Тьфу, черт, в краску вогнала...

Рассмеявшись, Жанна вскакивает, обнимает Ласточкина, целует его в губы.

— Ух ты какая... — смятенно смотрит на нее Ласточкин: — Шалая!

— Вот погоди, Коля, — тормошит его Жанна, — разгромим мировую буржуазию — я повезу тебя в Париж, женю на своей подружке... Вот она действительно шалая!

— Очень нужно...

— И зовут ее как! Мария-Антуанетта! Может быть, тебя смущает королевское имя?.. Напрасно: Мари прелесть... Вы будете гулять по Парижу... В туманную ночь... И ты будешь говорить ей о любви... Только я боюсь, что ты будешь несчастен... Я не знаю, полюбит ли тебя Мари... Нет в тебе, Коля, такой, знаешь, романтики... А в жизни нет большего горя, чем горе неразделенной любви.

— Кто это сказал? — спрашивает Ласточкин. — Пушкин?

— Карл Маркс!

Кабинет Д'Ансельма.

— В деревнях восстания, — докладывает Ферамбе. — 58-й пехотный полк отказался стрелять в партизан.

— Знаю, — хмурится Д'Ансельм. — Его уже сменили?

— Да. Париж считает, что мы не сможем влиять на население без помощи местных властей.

— Каких? Они грызутся между собой, как собаки.

— В Варшаве решили делать ставку на Директорию.

— Это кто же? Там, где гетман?

— Нет, — прячет улыбку Ферамбе. — Там другой. Петлюра.

— Все они канальи и мошенники, — резюмирует генерал.

— Красные уже погнали его из Киева, и с ним легко сговориться. Он прислал сюда своего военного министра. Я уже обсудил с ним договор.

Ферамбе кладет на стол папку.

— О чем? — брезгливо отодвигает ее генерал.

— Они просят Францию взять на себя руководство управлением Украины в областях военной, дипломатической, политической.

— И за это?

— Отдают железные дороги на пятьдесят лет, платят царские долги, дают концессии.

— Пусть попробуют не дать! — грозит кулаком Д'Ансельм.

«Веселая канарейка». Это куда пышнее всяких «Дарданелл», тут собирается одесский свет.

Но и здесь накурено и шумно. И как-то очень нервно, взвинченно, как песня Пьеро, которую поет с крошечной эстрады Вертинский.

Только за двумя столиками песню слушают невнимательно: там, где сидит Гришин-Алмазов с Верой Холодной, и за другим столиком, где ужинают Харченко-Котовский и Ласточкин.

— И вы убеждены, что этот договор с Петлюрой — не липа? — отпив глоток вина, спрашивает Ласточкин.

— Ручаюсь. Документ подлинный.

— Дорого хотят, — вздыхает Ласточкин. — Пятьдесят тысяч — это не шутка...

— Они, подлецы, знают ему цену...

— Ладно, — решает Ласточкин. — Дадим пятьдесят. И пойду за ним я.

— Не советую, — возражает Котовский. — Опасно.

— Я почтенный коммерсант, мне и карты в руки... В «Фанкони» ко мне привыкли. А вы человек приметный. После истории с покойным Хомяковым вам вообще следует исчезнуть из Одессы... Кому вы это улыбаетесь?

— Киноактриса Вера Холодная. Рядом Гришин-Алмазов.

К Гришину-Алмазову подходит офицер, почтительно щелкнув каблуками, докладывает ему о чем-то. Гришин-Алмазов, извинившись перед дамой, выходит из-за стола.

Вера Холодная взглянула на Котовского.

Встав из-за стола, он, пьяно качнувшись, направился к эстраде.

У столика Холодной остановился, галантно поднял уроненную перчатку.

— Мерси, — мило улыбается Холодная. — Вы слышали, мсье Харченко, что натворил Котовский?.. На его месте я не сидела бы в Одессе ни минуты.

Она протягивает руку для поцелуя.

Пьеро, закончив петь, раскланивается. За столиками аплодируют.

Котовский возвращается к своему столику.

— Она права,— говорит ему Ласточкин.— Вы должны уехать немедленно.

Гришин-Алмазов, вернувшись, спрашивает свою даму:

— Вам понравился Пьеро?

Она не слышит, смотрит на дверь.

Пропустив вперед пьяно пошатывающегося Котовского, Ласточкин выходит из ресторана.

— Что вы там увидели? — настороженно спрашивает Гришин-Алмазов.

— Ничего примечательного.

— Вы знаете этих людей?

— Одного из них.

— Кто он?

— Да так... — Холодная смотрит на Гришина-Алмазова, в ее глазах странная усмешка.— Кажется, херсонский помещик.

— Вы снова будто играете...— недобро усмехается Гришин-Алмазов.— Знаете, мисс, я-то вам верю. Но моя контрразведка...

Пожав плечами, Холодная пригубила бокал. На ее лице все та же странная усмешка.

В заводском дворе у запертых ворот вооруженные рабочие.

Они стоят, прислонясь к стене, опираясь на винтовки, сидят на корточках а то и просто на земле. Молча курят.

Среди них Маршук и Жанна.

Близится барабанный бой.

Маршук, затянувшись, бросает окурок, перекладывает гранату из-за пояса в карман пальто.

На площадь перед заводом выходят французские солдаты.

Отрывистая команда, и солдаты, рассыпавшись цепью, окружают заводские ворота.

К краям цепи подъезжают броневики.

Ворота открылись, на площадь выходит Маршук. С ним Жанна и двое вооруженных рабочих.

Перед цепью солдат появляются офицер и переводчик.

— Mes chers amis! — властно говорит офицер.

— Друзья,— прислушиваясь к его медленной речи, повторяет вслед за ним переводчик.— Мы не хотим вмешиваться в ваши внутренние дела. Но командование не может допустить в городе анархию и разбой...

— Какой же это разбой,— прерывает его Маршук. Переводчик повторяет его слова по-французски.— Владельцы уволили нас. Но хозяева завода — мы! И мы не уйдем отсюда.

Сапер, который был с Жанной на берегу моря, переглядывается с солдатами.

— Это есть большевистское подстрекательство, за которое следует расстрел,— быстро говорит переводчик.— Во избежание кровопролития вы должны сдать оружие и разойтись по домам!

— А если мы не подчинимся? — спрашивает Маршук.

— Солдаты откроют огонь,— повторяет за офицером переводчик.— Их поддержат орудия броневиков.

Маршук оглянулся. Рабочие вскинули винтовки.

Маршук взглянул вверх и по сторонам.

В окнах домов, окружающих площадь, появляются пулеметы, нацеленные на французов.

Медленно разворачиваются башни французских броневиков.

Команда офицера. Солдаты вскидывают винтовки.

— Солдаты! — метнувшись вперед, заслоняет Маршука Жанна.— Я француженка Жанна Лябурб, сперва стреляйте в меня! Я не хочу видеть позор Франции, позор ее солдат, ставших палачами!

Солдат-сапер шагнул вперед.

Офицер вскинул браунинг, прицеливаясь в Жанну.

Солдат ударил его по руке, револьвер полетел наземь.

Швырнув винтовку, солдат кричит:

— Да здравствует Франция!

Бежит через площадь к Жанне и Маршуку.

Офицер, подняв винтовку солдата, стреляет ему вслед. Солдат падает.

Этот единственный выстрел тонет в громовом крике солдат, швыряющих винтовки, ринувшихся к рабочим. Они сбили с ног офицера, окружили Маршука, подняли на руки Жанну...

С радостным «ура!» бегут к ним рабочие.

Через мгновение вся площадь запружена обнимающимися, ликующими людьми.

Солдаты и рабочие несут на руках Жанну. Она размахивает своей зеленой шляпой.

Из подъезда одного из домов холодно и внимательно смотрит на нее человек с усиками.

Над площадью гремит «ура».

Кафе «Фанкони». Раскланиваясь со знакомыми, Ласточкин проходит к углу, где за столиком одинокий русский офицер.

За соседними столиками мордатые парни с оттопыренными бортами пиджаков.

— Интересуетесь долларами? — спрашивает Ласточкин офицера.

— Смотря какими купюрами,— пристально рассматривает его офицер.

— Десять и двадцать пять.

— Садитесь, мсье.

Ласточкин присаживается к столу.

С него не сводит глаз Сашко. Он в пиджаке, при «бабочке».

— Что, Сашко, цинкуешь? — спрашивает его невысокий плотный человек. Пестрота его одежды могла бы вызвать улыбку. Но ее сгоняет беспощадная жестокость взгляда, холодная вежливость этого страшного человека.

— С чего это ты сегодня столько своих понасажал? — кивнув на мордатых парней, равнодушно спрашивает Сашко.— Сидай, Миша...

— У меня тут козырные дела,— садясь и наливая себе пиво, разъясняет главарь одесских уголовников Япончик.— Что за чмур? — кивает он в сторону Ласточкина.

— Я на тебя удивляюсь, Миша,— вскинул на него глаза Сашко.

— Значит, не веришь? — осклабился Япончик.— Я же, Сашко, тоже идейный!..

— Давно? — усмехается Сашко.

— Могу доказать. Может, вам самого полковника?

— Мокрыми делами не интересуемся,— внимательно следя за соседним столиком, роняет Сашко.

— Можно живым. В оригинальной упаковке.

— Не подходит.

— Дело твое.

За столиком у Ласточкина разговор заканчивается.

— Что ж, пусть будет так,— вздыхает Ласточкин.— Деньги против товара.

Офицер достает конверт, вручает Ласточкину.

Ласточкин передает ему пачку банкнот. Взяв конверт, внимательно рассматривает его содержимое.

Офицер пересчитывает деньги.

— Да, Миша,— поднимаясь из-за стола, говорит Сашко Япончику.— Я забыл сказать, что если с этим человеком что-нибудь случится, кой у кого будет масса неприятностей.

— Берешь на бога, Сашко?

— Миша, я не люблю пускать мыльные пузыри. Я сказал.

— Я понял. Можешь идти не оглядываясь.

Сашко пристально взглянул на него, идет за Ласточкиным к выходу.

Офицер тоже собирается уходить.

— Мелко работаете, молодой человек.

Офицер вздрогнул, оглянулся. За плечами у него Япончик.

— Простите, не имею чести...

— Япончик, Михаил.

— И что вам угодно?

— Ну, сколько вы сейчас заработали?.. Двадцать-тридцать кусков. И заметьте, десять из них вы сейчас отдадите мне. Это же мелочь, молодой человек... А за него самого можно взять триста!

— Чего же вы не займетесь им сами?..

— Я дал слово. Я человек интеллигентный.

Офицер молчит.

— Какое скотство! — входя в кабинет, тяжело опускается в кресло Д'Ансельм.— Ферамбе, неужели могло такое стрястись? Это правда?

Генерал — таким мы его не видели — растерян, подавлен.

— Правда,— бесстрастно подтверждает Ферамбе.

— Французские солдаты братаются с грязными бунтовщиками? — угрюмо бормочет генерал.— Какой позор!.. Я стану посмешищем Европы.

— Это как эпидемия, как чума,— размышляет вслух Ферамбе.— Сегодня они братаются, завтра...

Он умолкает, не решаясь закончить свою мысль.

— Что завтра? Что завтра?..— встрепенувшись, настойчиво повторяет генерал. Он понимает, о чем хочет сказать Ферамбе, и в то же время боится услышать это.

— Они могут повернуть оружие в другую сторону, — сухо говорит Ферамбе.

— Вы спятили, полковник,— испуганно взглянул на него генерал и, помолчав, растерянно говорит.— Что же нам делать? Я солдат... И в бою мне не страшен хоть сам черт! Но это!.. Это всюду, как проклятие, как наваждение!

— Выход один,— Ферамбе холоден и решителен.— Террор!

— Но ведь мы и так...

— Недостаточно. И мы били мимо цели. А нужно в сердце.

— Так действуйте, черт возьми,— вскакивает генерал.— Действуйте! Ведь я поручал вам это! Неужели вас хватает только на грязную болтовню!

— Нет, господин генерал,— Ферамбе по-прежнему сух и официален.— Кое-что предпринято. Капканы уже расставлены. В ближайшие дни они захлопнутся. Один из них обойдется вам в триста тысяч.

— И кто в нем будет?

— Николай Ласточкин.

Гавань. Сумерки. В черной масляной воде колышутся неясные огни эскадры.

Из портового кабачка выходят Мишель и Андрей в форме французского моряка.

— Значит, седьмого в десять часов утра,— негромко говорит Мишелю Андрей.— Флаг на думе и три красных ракеты.

— Очень хорошо.

— Можно огоньку, парни? — останавливаясь возле них, наклоняется к Андрею Жан Руже.— Мы готовы хоть сейчас,— сообщает он, прикуривая.

— Седьмого в десять утра,— отвечает Андрей.

— Здравствуй, Жак,— кладет ему руку на плечо рослый моряк.— На «Ослепительном» мы готовы свистать всех наверх!

— Не так громко. Седьмого в десять утра.

Моряки уходят. Андрей медленно идет по улице.

Его догоняет Генрих.

— Не запоздал? Проклятая темень...

— Ничего, скоро посветлеет, — улыбается Андрей.

— Что, наконец начнем?

— На днях узнаешь.

— А что сегодня?

— Пойдешь к саперам. С тобой пойдут еще двое наших.

— Очень хорошо. Наконец-то я буду не один!..

К ним подходят Стайко Ратков и Михаил Штиливкер.

— Знакомьтесь, товарищи,— говорит им Андрей.— Это Генрих Рупперт.

Вечер. По улице идут Жанна и Тон Дык Тханг.

— Возвращайся,— говорит Жанна.— Я уже почти дома.

— Будьте осторожны,— вполголоса говорит Тон Дык Тханг.— Секретная служба рвет и мечет...

— Плевать,— небрежно пожимает плечами Жанна.— Они уже пакуют чемоданы.

— Но они их еще не упаковали,— хмурится Тон Дык Тханг.

Жанна идет по улице одна. Входит в ворота своего дома. Из черного провала тени выходит человек с усиками.

Над подъездом фонарь: Пушкинская, 24.

Комната Жанны.

Жанна подходит к роялю и, не присаживаясь, наигрывает знакомую нам песенку.

Пронзительный звонок. Грохот распахнувшейся двери.

Жанна резко оборачивается.

В дверях офицеры — французы и деникинцы.

Жанна метнулась к окну.

Один из офицеров бросился к ней, ударил кулаком в лицо.

Жанна в беспамятстве рухнула на пол.

— Она? — склоняется над ней офицер.

— Она,— мельком взглянув на нее, подтверждает человек с усиками.

В зале такой яркий свет, что Жанна, шагнув из мрака через порог, невольно зажмурила глаза.

Руки у Жанны связаны. Ее окружают несколько офицеров с карабинами.

Тишина.

И потом шаги, звон шпор, стук прикладов.

В зал входят, сопровождаемые усиленным конвоем, Андрей, Стайко Ратков, Михаил Штиливкер и еще несколько арестованных.

В глазах Жанны мелькнул ужас.

И снова тишина.

С грохотом распахнулась дверь. В зал стремительно входит Д'Ансельм. За ним Ферамбе и Гришин-Алмазов.

Короткая команда — конвой отступает назад.

Посреди зала стоят арестованные.

Д'Ансельм, держа в руках смятые листовки, останавливается против Жанны.

— Твое? — тычет он в нее листовкой.

— Мсье француз? — холодно осведомляется Жанна.

— Ваша? — перекосясь от ярости, кричит Д'Ансельм.

— Моя! — вызывающе подтверждает Жанна.

— Откуда знаете язык?

— Я француженка,— гордо вскидывает голову Жанна.

— Продажная тварь! — орет Д'Ансельм.

— Мсье пользуется тем, что у меня связаны руки?

— А ты, негодяй!..— поворачивается Д'Ансельм к Андрею.

— Я кавалер Почетного легиона! — обрывает его Андрей.— Не сметь мне тыкать!

Д'Ансельм задохнулся от ярости. Схватив со стола хрустальную вазу, он с силой швыряет ее на пол.

За решетчатым окном качается фонарь.

По стене ходят чудовищные тени.

Звучит песня — мы слышали не раз ее бесхитростную мелодию.

Жанна открывает глаза.

Сквозь музыку все явственнее резкий голос:

— Я говорил мадам, что мы встретимся...

В качающемся, неверном свете возникает лицо высокого человека в штатском. Того, кто приходил к Жанне в Москве из посольства.

Вот он смотрит уже из верхнего темного угла камеры. Лицо его странно вытягивается, перекашивается.

—...Мадам может не волноваться... У меня к мадам письмо...

Снова песня и идиллический пейзаж Ла-Палиса.

Высокое небо над тихой рекой.

В ней отражаются светлые облака.

В тихих водах реки сверкает солнце.

—...Ты ведь у меня одна, Жанна...— звучит голос ее отца.

Он печален и суров. Только в его глазах светится ласковая усмешка.

Звучит песня. В нее снова врывается резкий голос:

—...Надо вам отдать должное, у вас железный характер.

Улыбка сползает с лица Жанны.

В резком колеблющемся свете — лицо человека из посольства. Сейчас он в военной форме. Он смотрит на Жанну с холодным любопытством. Жанна понимает: это уже не видение, это реальность.

— Как видите, я человек слова. Я нашел вас. Надеюсь, вы меня не забыли?

— Нет... И мне жаль, что я тогда не пристрелила вас. Я не представляла, что вы такая мразь.

— Я пришел не за тем, чтобы ругаться.

— Ага. Вероятно, чтобы предложить мне папиросу?

— Пожалуйста.

Он вежливо протягивает портсигар.

— Нет. И даже не потому, что предлагаете вы. Мне уже все равно. У меня окровавлен рот. Зачем вы пришли?

— Я не хочу, чтобы вы умирали на чужой земле.

— Да, да, вы ведь обещали повесить меня во Франции...

— Я предлагаю вам жизнь.

— От чего я должна отречься? Что предать? Молчите! — останавливает она его протестующий жест.— Я счастлива, вам этого не понять. Я выполнила задание Ленина. Понимаете? Ленина. Уйдите, вы заслоняете мне солнце.

Сквозь мрак и ветер мчат грузовики.

В рваных облаках мелькает луна.

И тогда в неверном ее свете поблескивают штыки конвоя, в грузовике видны лица смертников. Они в ссадинах и кровоподтеках.

Андрей, прислонясь к кабине, поддерживает плечом Жанну.

— Она любит тебя больше жизни,— говорит Жанна.

— Я знаю.

— А Макс так никогда и не узнает...

— Вся земля узнает. Весь мир.

За крутым поворотом на них надвинулось море. На черном его просторе в лунных просветах белеет пена на гребнях гигантских валов.

Лицо Жанны.

Лицо Андрея.

Бушует море, неистово бьет о береговые скалы.

Сквозь его грозный рев пробиваются выстрелы. Приглушенный расстоянием выкрик:

— Да здравствует революция!

Яростный удар гигантской волны о берег.

Ночь. Шторм. Выстрелы.

Бушует море.

Реквием.

Над морем туман.

Светает. В белесой полумгле возникает неяркое пятно: восходит солнце.

Над морем вздымается крутой обрыв.

На краю обрыва — за ним море и солнце — расстрелянные коммунисты.

Над обрывом проходят люди. Кладут цветы.

Тишина.

Идут люди. Их множество.

Проходит Елена. Останавливается над телом Андрея. Опускается на колени. Целует Андрея в лоб.

Идут люди. Кладут цветы.

— Пойдем, Леля,— бережно взяв Елену за руку, ласково говорит Ласточкин.— Тебе, знаешь, как надо беречься!

Он ведет ее по берегу.

— Через пару дней мы выйдем из подполья...

— Да, да...— автоматически говорит Елена.

— На фронте враг бежит... Восстание начнем, как задумали...

— Да, да...— словно пробуждаясь, говорит Елена.

— И если со мной что-нибудь... Комитет возглавишь ты.

— Победа не за горами! Интервенция трещит по всем швам! — кричит Котовский.

Его слова заглушают свист, топот, крики «ура» и выкрики протеста. Орут и свистят люди, до отказу забившие зал сельской школы. Они теснятся в дверях, в окнах.

Усатый человек стучит кулаком по столу, пытаясь водворить тишину.

— Та тише вы, сволота! — орет мордатый дядька в папахе и, выхватив из-за пояса маузер, стреляет в потолок.

На мгновение все смолкает.

В зал втискивается хорунжий, тот, что проверял в вагоне документы у Елены. Он без погон. Взлохмачен. Небрит.

— Ты скажи лучше, почем продали Украину москалям, — кричит мордатый Котовскому.

Котовский высоко поднимает над головой пачку листовок.

— А вот гляньте, кто и кому ее продал.

Котовский швыряет листовки в зал.

В зале снова гул, крики.

— Что за бумага? — кричит мордатый.— Может, фальшивка?

— Это договор, по которому Петлюра продал Украину Антанте. Читайте!

Котовский швыряет в толпу еще пачку листовок.

В зале невообразимое. Люди вырывают друг у друга листовки, спорят, орут.

Прижатый к стене, перечитывает листовку хорунжий.

— Григорий Иванович! — продираясь сквозь толпу, кричит Сашко.— Григорий Иванович!

Оттиснув от Котовского дюжего солдата, он, задыхаясь, говорит:

— Ласточкина арестовали!

— Быть не может!..

— Точно... Жанну, Андрея и еще восьмерых расстреляли...

— А ну тише! — исступленно кричит Котовский.

В зале снова наступает тишина.

— Пока вы тут спорите, интервенты растерзали в Одессе лучших наших борцов,— кричит Котовский.— Они погибли за вас. Но дело их не погибло. Партия жива! И она победит!

— А тебе что? Ты ж беспартийный!— кричит мордатый.

— Нет! — обрывает его Котовский.— С сегодняшнего дня я — коммунист!

— Сгинь же, собака! — орет мордатый, выхватывая маузер.

И в тот же миг падает, сраженный пулей Котовского.

— Есть еще желающие? — очень тихо спрашивает Котовский.— Нет? Так хватит митинговать. Кто за Петлюру и эту сволочь, катись к чертовой матери. Кто за Ленина и революцию — выходи строиться!..

Перед зданием школы выстроился кавалерийский отряд Котовского. Правофланговый в первой шеренге — Сашко. Он сжимает в руке древко красного знамени.

Котовский вскочил на коня, выхватил саблю. С этой минуты он, завершивший свой путь к партии Ленина, стал легендарным комбригом гражданской войны.

— Отряд... Под знамя... Смирно! — командует он.

Сверкнули сабли, отряд замер, салютуя красному знамени.

— На Одессу! Ура-а!

Поднимая клубы пыли, конники карьером рванулись вперед.

Возле стены школы стоит хорунжий, смотрит вслед отряду. К нему подошел солдат.

— Что ж это? — говорит он, показывая листок с договором.— Бумага эта фальшивая или нет?

— Нет,— глухо говорит хорунжий.— Бумага настоящая.

— Как же теперь будет?..

Хорунжий взглянул на него отсутствующим взглядом, медленно вытащил револьвер и вместо ответа выстрелил себе в висок.

Удар волны вышибает палубу из-под конвоиров, сопровождающих Ласточкина. Скатившись по наклонной и с маху распахнув дверь, они влетают в каюту-салон.

За столом Д'Ансельм, Ферамбе, Гришин-Алмазов.

— Какая честь...— осклабился Ласточкин.— Сам Д'Ансельм.

— Чего паясничаешь? — обрывает его Гришин-Алмазов.

— Можно и всерьез,— соглашается Ласточкин.— Только я с вами, господин генерал, свиней не пас... А о чем, собственно, всерьез?

— Вы Николай Ласточкин?— спрашивает Ферамбе.

— Совершенно точно,— подтверждает Ласточкин.— Он же Иван Смирнов...

— Садитесь,— предлагает Ферамбе.

Ласточкин садится. Ферамбе молча придвигает ему пакет.

— Заграничный паспорт? — понимающе взглянул на пакет Ласточкин. — И, конечно, деньги?

Ферамбе молча курит.

— Франки?.. Доллары?.. И сколько?

— Сколько скажете,— буркнул Ферамбе.

— И за все это всего лишь маленькая статья в газетах?— доверительно наклоняется к Ферамбе Ласточкин.— Причем разговор этот — в абсолютной тайне?.. Ни одна душа... Их,— кивает он на конвоиров,— на худой конец в расход... Так, что ли?

Ферамбе молча курит. Гришин-Алмазов тихо переводит слова Ласточкина Д'Ансельму.

— В общем, хватит ломать комедию,— решительно встает Ласточкин.— Речей говорить не буду, куда вам понять, что скажет большевик перед смертью? Давай шабашить. Ну, где тут у вас кончают коммунистов?

— А мы не торопимся,— поднимаясь, криво улыбается Гришин-Алмазов.— Тут с вами еще поговорят... о деталях...

— Зачем же детали? — спокойно отвечает Ласточкин.— Давайте лучше о главном. А главное — вот оно! Взгляните!

И Ласточкин властным жестом указал на иллюминаторы.

Невольно подчиняясь этому жесту, Д'Ансельм и остальные смотрят в иллюминаторы.

Они видят, как по ступенькам одесской лестницы катится в порт лавина бегущих в панике людей с чемоданами, баулами, сумками... Перекошенные от страха лица, толкотня, давка, мужчины, пробиваясь вперед, отталкивают женщин...

По улице, по крутому спуску, ведущему в порт, мчатся экипажи, до отказа набитые людьми и чемоданами...

Орущая, задыхающаяся толпа штурмует сходни парохода, люди отталкивают друг друга, хватаются за грудки, падают с трапа...

Это одесская и всероссийская буржуазия в панике покидает город. На этой картине бегства бывших властителей России голос Ласточкина:

— Бегут! Удирают во все лопатки! Бегут их благородия, их преподобия, их степенства, их превосходительства, их сиятельства! Навсегда!..

—...Как говорят в романах, ваша игра проиграна, господа...— насмешливо глядя в глаза своим врагам, заключает Ласточкин.

— Хватит! — не взглянув на него, Д'Ансельм выходит из-за стола.

— Кончайте! — кивнул Гришину-Алмазову Ферамбе.

— Изображаешь рыцаря? — усмехается Гришин-Алмазов.— Хочешь умереть стоя? Пусть будет по-твоему...— Он поворачивается к конвоирам:

— Камень к ногам — и в море! Пусть стоит на дне морском до победы его «мировой революции»!

Д'Ансельм стоит у огромного венецианского окна воронцовского дворца, смотрит вдаль.

На рейде — корабли эскадры.

— И «Жюстис»? — не оборачиваясь, спрашивает Д'Ансельм.

— Бунты на всех кораблях,— говорит Ферамбе.— 175-й пехотный полк отказался выполнить боевой приказ. То же самое 1-й колониальный, 19-й артиллерийский, 7-й инженерный...

— Но ведь вы доложили,— резко поворачивается к нему Д'Ансельм,— что комитет ликвидирован. Значит, вы мне лгали?

— Нет. Их больше, чем мы рассчитывали.

— Значит, мы с вами ни черта не стоим? — сдерживая ярость, багровеет Д'Ансельм.

— Они организовали Совет рабочих депутатов,— словно не расслышав, продолжает Ферамбе.

— Совет? — взрывается Д'Ансельм.— Я им покажу Совет! Я снесу этот вшивый город к чертовой матери!..

Ферамбе молча протягивает ему телеграмму.

— Все равно! — прочитав ее, в бешенстве кричит Д'Ансельм.— Если так решают эти кретины в Версале, мы уйдем, но перед уходом мы так хлопнем дверью!..

— Господин генерал,— докладывает вошедший адъютант,— к вам представители Совета депутатов.

— Не знаю такого! — кричит Д'Ансельм.

— Это не имеет значения,— входя в кабинет, сухо говорит Елена.— Это председатель Совета,— представляет она Маршука,— мсье Маршук, член исполкома мсье Клименко.

— Что это, Ферамбе? — брезгливо спрашивает Д'Ансельм.— Разве мы уже не в городе? Разве это не наши корабли стоят на рейде? Может быть, ими распоряжаетесь вы, мадемуазель?..

— Не полностью. Поэтому мы вам даем на их эвакуацию сорок восемь часов.

— Это что — ультиматум?

— Да.

— На что же вы рассчитываете?.. Половину моей армии вы разложили, это несомненно. Но у меня осталось еще достаточно войск, чтобы...

— Мсье говорит о тех войсках, что вчера разбиты под Березовкой? — перебивает его Елена.— Или о заслоне под Беляевкой? Он уже сдался Котовскому.

— У вас все?

— Нет. При эвакуации не трогать городского имущества. Ни продовольствия, ни оборудования. Русские суда не уводить.

— Ну а если нет?

— Скажи ему: мы сорвем эвакуацию и разгромим его войска к чертовой матери,— жестко говорит Маршук.

Елена переводит. Д'Ансельм угрюмо слушает.

— И скажи ему — мы требуем возвращения Ласточкина, — добавляет Клименко.

— Его уже нет,— резко говорит Д'Ансельм.— У вас еще много таких?

— Считайте лучше, сколько таких появится у вас во Франции.

Вместо ответа Д'Ансельм круто повернулся и стремительно зашагал к выходу. Ферамбе поспешил за ним.

— Как считаете,— усаживаясь в кресло Д'Ансельма, говорит Маршук.— Совет разместим здесь или в бывшей думе?

Утро. Солнце.

Пронзительные трели боцманских дудок — огромная палуба крейсера оживает. Вдоль ее бортов выстраиваются матросы.

— Я подниму руку,— передавая на ходу сверток Тон Дык Тхангу, говорит Мишель. Тханг, кивнув, метнулся к вантам.

Боцманы проходят вдоль шеренг матросов.

По вантам на мачту линкора стремительно взбирается Тханг.

Команда «Смирно!»

На корме поднимается военно-морской флаг Франции.

Пронзительный свист. Мишель, выйдя из строя, командует:

— На знамя равняйсь!

Приложив руку к берету, он смотрит вверх.

На мачте развернулось огромное алое полотнище.

Долгая, томительная пауза.

И моряки крейсера «Вальдек Руссо», как один человек, салютуют красному знамени...

...победно реющему над крейсером.

Гремит песня «Однажды дошло до французской эскадры».

Эскадра на всех парах уходит на Запад.

На фоне моря и уходящей эскадры — титры фильма.

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Рукописи не возвращаются

Издание Союза работников кинематографии СССР

Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87

А 07513. Подписано к печати 24/VII 1964 года. Формат бумаги 82×108 1/16

Печатных листов 10 (условных листов 16,3). Учетно-издательских листов 17,5

Тираж 26 661 экз. Заказ 3356

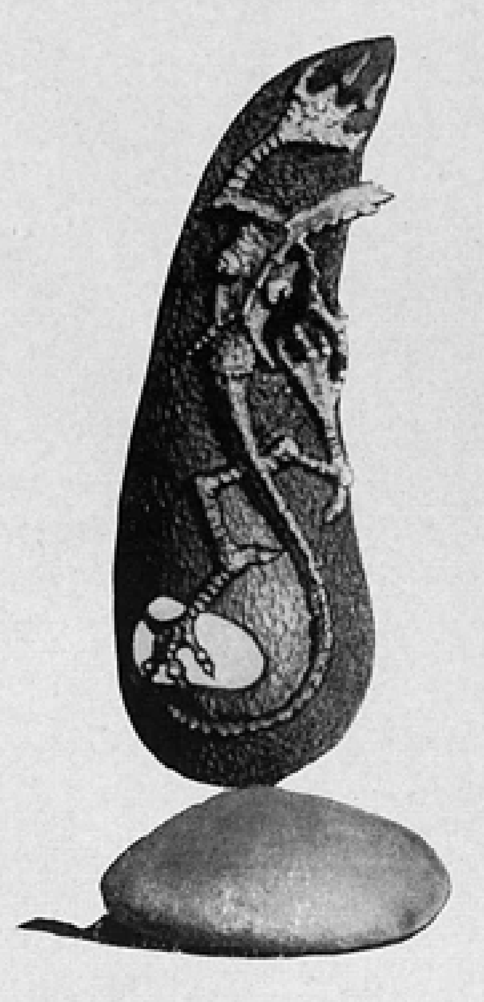
Московская типография № 2 «Главполиграфпрома»

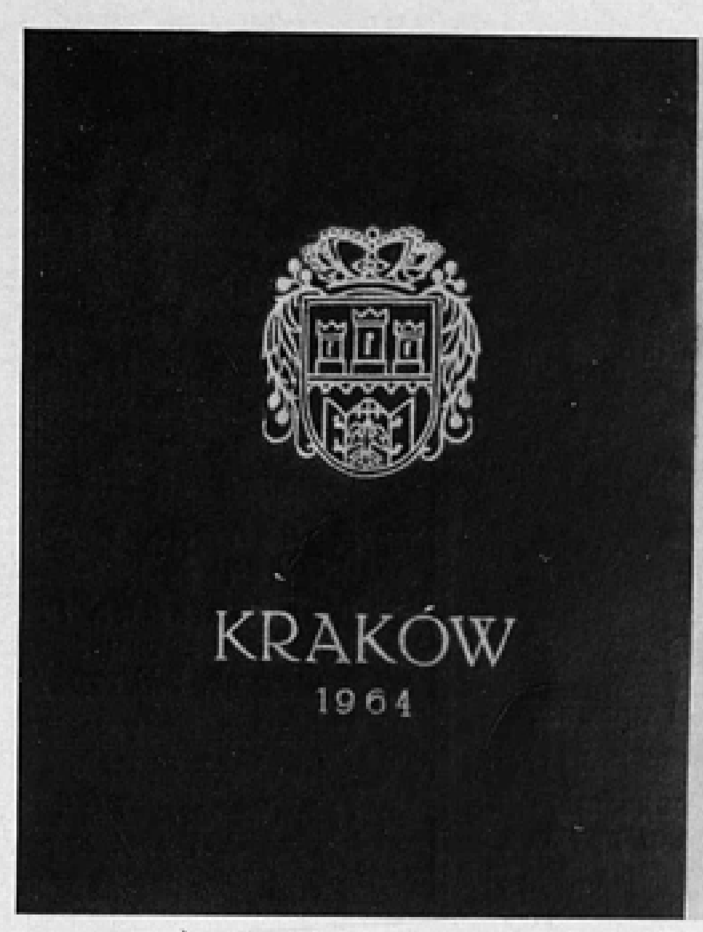
Государственного комитета Совета Министров СССР по печати

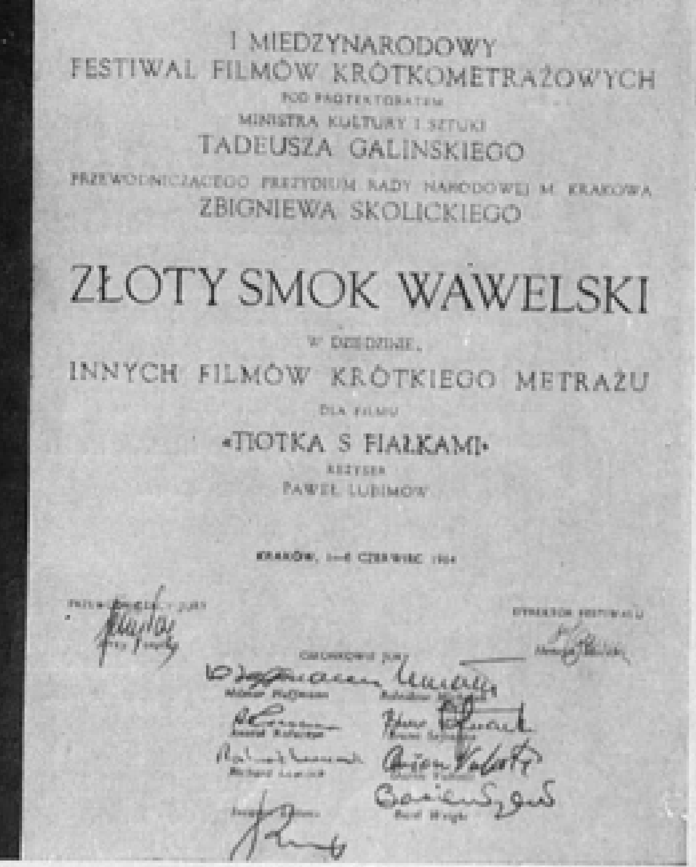
Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.








I MIEDZYNARODOWY
FESTIWAL FILMÓW KRÓTKOMETRAŻOWYCH
POD PROTEKTORATEM
MINISTRA KULTURY I SZTUKI
TADEUSZA GALINSKIEGO
PRZEWODNICZĄCEGO PREZYDIUM RADY NARODOWEJ M. KRAKOWA
ZBIGNIEWA SKOLICKIEGO

ZŁOTY SMOK WAWELSKI

W DZIEDZINIE
INNYCH FILMÓW KRÓTKIEGO METRAŻU
DLA FILMU
«TIOTKA S FIAŁKAMI»
REŻYSER
PAWEŁ LUBIMOW

НАГРАДЫ I МЕЖДУНАРОДНОГО ФЕСТИВАЛЯ КОРОТКОМЕТРАЖНЫХ ФИЛЬМОВ В КРАКОВЕ

Гран-при за лучший фильм фестиваля присужден фильму «ВОЗВРАЩЕНИЕ КОРАБЛЯ» (режиссер Мариан Мажинский, Польша).

Специальная премия жюри — фильму «ЕГО ЗОВУТ, ВЕРОЯТНО, ДЖОН» (режиссер Джон Криш, Англия).

Премии фестиваля «Золотой вавельский дракон» получили:

за лучший документальный фильм — «ЛЮДИ НА КОЛЕСАХ» (режиссер Рудольф Сремец, Югославия);

за лучший научно-популярный фильм — «ВОДА И ТРУД» (режиссер Мартин Сливка, Чехословакия);

за лучший мультипликационный фильм ex aequo — «КРЕСЛО» (режиссер Даниэл Щехура, Польша) и «АЙ» («ЛЮБОВЬ») (режиссер Йодзи Кури, Япония).

За лучший фильм в других формах короткого метража премия «Золотой вавельский дракон» присуждена советскому фильму «ТЕТКА С ФИАЛКАМИ (режиссер Павел Любимов). В решении жюри записано: «...за показ глубоко человеческих отношений с помощью современной кинематографической формы...»

Индекс 70399

ПОКУПАЙТЕ ЛИТЕРАТУРУ ПО КИНОИСКУССТВУ

В ОТДЕЛЕ «КНИГА—ПОЧТОЙ» МАГАЗИНА «КНИЖНЫЙ МИР»

МАГАЗИН «КНИЖНЫЙ МИР» МОЖЕТ ВАМ ВЫСЛАТЬ СЛЕДУЮЩИЕ БУКЛЕТЫ И КНИГИ ПО КИНОИСКУССТВУ:

ИЗДАНИЯ БЮРО ПРОПАГАНДЫ СОВЕТСКОГО КИНОИСКУССТВА

Буклеты альбомного типа

Серия «Актеры советского кино»:

Авдюшко Виктор. *30 коп.*

Черкасов Николай. *65 коп.*

Лукьянов Сергей. *45 коп.*

Глебов Петр. *30 коп.*

Бернес Марк. *30 коп.*

Книги:

Штраух М., лауреат Ленинской премии. Образ Ленина. *20 стр. 26 коп.*

Веснин М. Всего дороже. О кинофильмах, утверждающих идеи мира и дружбы народов. *52 стр. 45 коп.*

Каплер А., Габрилович Е. и др. От замысла к фильму. Сборник теоретических статей по кинодраматургии. *374 стр. 1 р. 86 к.*

Погожева Л. Художественные фильмы Болгарии. *77 стр. 38 коп.*

Разумный В. Эстетические проблемы советского кино. Очерки. *169 стр. 80 коп.*

Марьямов Э. Поиски и находки. Очерки о любительских документальных фильмах. *98 стр. 34 коп.*

Фотооткрытки:

Артисты кино. Комплект 50 открыток. *4 руб.*

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»

Габрилович Е. Книга сценариев. *423 стр. 1 р. 39 к.*

Власов А., Млодик А. Герои Шолохова на экране. *262 стр. 62 коп.*

Гинзбург С. Кинематография дореволюционной России. *405 стр. 1 р. 54 к.*

Дакен Л. Кино — наша профессия. *262 стр. 86 коп.*

Дробашенко С. Экран и жизнь. О художественном образе в документальном фильме. *240 стр. 78 коп.*

Молодые режиссеры советского кино. Сборник статей. *386 стр. 1 р. 28 к.*

«Мосфильм». Вып. 1. Работа над фильмом. *391 стр. 2 р. 96 к.* Вып. 2. Работа над изображением. *339 стр. 3 р. 27 к.*

Научно-популярный фильм. Вып. 1. *271 стр. 1 руб.* Вып. 2. *269 стр. 1 р. 04 к.*

Небылицкий Б. Репортаж о кинорепортаже. *290 стр. 1 р. 20 к.*

Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. Сборник документов и материалов. *197 стр. 65 коп.*

Соболев Р. Юрий Желябужский. Страницы жизни и творчества. *67 стр. 37 коп.*

Сценарии кино ГДР. *376 стр. 1 р. 40 к.*

Фильмы-сказки. Сценарии рисованных фильмов. Вып. 7. *200 стр. 1 р. 10 к.*

Юткевич С. Контрапункт режиссера. *448 стр. 1 р. 42 к.*

ЗАКАЗЫ СЛЕДУЕТ НАПРАВЛЯТЬ ПО АДРЕСУ:

Москва, Центр, ул. Кирова, д. 6.
Магазин 120 Москниги «Книжный мир»